

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



**LA FIGURA DE MANUEL JOSÉ DOYAGÜE (1755-
1842) EN LA MÚSICA ESPAÑOLA**

Tesis Doctoral

Vol. I. Estudio

Josefa Montero García

Director: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande

Madrid, 2010

ISBN: 978-84-695-0754-4

©Josefa Montero García, 2011

TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE CONTENIDOS	I
LISTADO DE TABLAS	III
LISTADO DE FIGURAS.....	V
ABREVIATURAS	VII
Abreviaturas Generales.....	VII
Publicaciones	VIII
Abreviaturas RISM.....	VIII
Prefacio	XIII
Agradecimientos	XVII
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: Doyagüe, leyenda e historia.....	5
1. La leyenda de Doyagüe.....	5
1.1. El Miserere de Doyagüe.....	7
1.2. Doyagüe murió como los genios	14
1.3. Proyección internacional y equiparación a figuras de gran relieve	15
1.4. Otras manifestaciones del mito.....	18
2. Datos para una biografía	19
3. La estela de un maestro.....	41
4. Vigencia de la música de Doyagüe.....	62
5. Doyagüe en la historiografía moderna.....	66
6. Conclusiones	69
CAPÍTULO 2: Sociedad y música en España	71
1. Situación política y social	71
2. La Salamanca de Doyagüe	74
2.1. El siglo XVIII	74
2.2. El siglo XIX.....	78
3. La música religiosa en España a finales del siglo XVIII y principios del s. XIX.....	80
3.1. Aspectos económicos y sociales.....	81
3.2. Función de la música religiosa y rasgos estilísticos	82
3.3. Periodización	84
4. Principales centros de música religiosa en España.....	85
5. La música religiosa en Salamanca.....	88
5.1. La música en la Catedral de Salamanca.....	89
5.2. Otras instituciones.....	125
6. Breve estudio comparativo de capillas	134
7. Conclusiones	135
CAPÍTULO 3: El factor humano	137
1. Músicos del entorno de Doyagüe	137
2. Compositores significativos de música religiosa en el siglo XIX.....	157
3. Las oposiciones	167
3.1. Aspirantes y opositores	169
3.2. Plan de ejercicios	171
3.3. Tribunal, resultados y encomienda	172
3.4. <i>Don Lazarillo Vizcardi</i> : realidad y ficción.....	173
3.5. La oposición de Doyagüe en relación con otras pruebas	176
3.6. Doyagüe como juez de oposiciones.....	177
4. Conclusiones	181
CAPÍTULO 4: La obra de Doyagüe	183

1. Difusión: centros musicales y archivos	186
1.1. La obra de Doyagüe en Madrid	190
1.2. Monasterio de Guadalupe: Carlos Doyagüe.....	192
1.3. Catedral de Santiago de Compostela	196
1.4. Catedral de Ciudad Rodrigo	196
1.5. Catedral de Astorga (León)	197
1.6. Catedral de Tuy (Pontevedra).....	199
1.7. Catedral de Plasencia (Cáceres)	200
1.8. Otros centros.....	202
2. Las fuentes musicales	204
3. Información obtenida a partir de las fuentes analizadas	205
3.1. Problemas de atribución.....	206
3.2. Circulación e interpretación	208
3.3. Adaptaciones realizadas en otras catedrales.....	210
4. Plantillas.....	212
5. Géneros	213
5.1 Obras con texto en latín	214
5.2 Obras con texto castellano.....	233
6. Análisis de obras representativas	238
6.1. El <i>Te Deum</i> en Re mayor (MD 44).....	239
6.2. <i>Mirabilia</i> , primer salmo de nona (MD 56).....	246
6.3. La Gran Misa en sol mayor (MD 3)	250
6.4. Miserere en La menor (MD 64).....	262
6.4. <i>Parce mihi</i> (MD 16).....	266
6.4. Villancicos: <i>La gracia y la dulzura</i> (MD 183) y <i>Misteriosa deidad</i> (MD 186)	270
7. Rasgos estilísticos de Doyagüe	273
8. Conclusiones	275
Conclusiones generales	277
BIBLIOGRAFÍA.....	280

LISTADO DE TABLAS

Tabla 1.1. Publicaciones en relación con la mitificación de Doyagüe.....	6
Tabla 1.2. Cronología de la vida de Doyagüe.....	19
Tabla 1.3. Ceremonias en Salamanca con música de Doyagüe.....	63
Tabla 1.4. Ceremonias con música de Doyagüe fuera de Salamanca	65
Tabla 1.5. Doyagüe en la historiografía moderna.....	66
Tabla 2.1. Evolución demográfica de la provincia de Salamanca	74
Tabla 2.2. Estructura del Oficio Divino en 1817	90
Tabla 2.3. Esquema de las vísperas y completas de los días solemnes	92
Tabla 2.4. Festividades fijas del año litúrgico	93
Tabla 2.5. Fiestas móviles del calendario litúrgico.....	95
Tabla 2.6. Funciones religiosas celebradas en ocasiones especiales durante el primer cuarto del siglo XIX	97
Tabla 2.7. Evolución de la capilla hasta el Concordato de 1851	104
Tabla 2.8. Salarios de fábrica en reales desde 1760 hasta el Concordato de 1851	105
Tabla 2.9. Plantilla y variación de los salarios de fábrica en reales	107
Tabla 2.10. Plantilla y sueldos de los músicos alrededor del Trienio liberal	114
Tabla 2.11. Plantilla y reducción de salarios en reales de 1838 a 1851	119
Tabla 2.12. Dotación de varias capillas en el cambio del siglo XVIII al XIX	135
Tabla 3.1. Recepción de Doyagüe y sus contemporáneos en las obras de Eslava y Fétis	158
Tabla 3.2. Aspirantes, opositores y circunstancias	169
Tabla 3.3. Comparación entre los personajes reales y de ficción en <i>Don Lazarillo Vizcardi</i>	175
Tabla 4.1. Distribución de las obras de Doyagüe	185
Tabla 4.2. Obras de Guadalupe sin copia en la Catedral de Salamanca.....	195
Tabla 4.3. Obras de Doyagüe catalogadas como anónimos en la Catedral de Astorga	198
Tabla 4.4. Principales misas de Doyagüe.....	216
Tabla 4.5. Estructura de la <i>Misa en Si bemol</i>	219
Tabla 4.6. Estructura de la <i>Misa en La mayor</i>	219
Tabla 4.7. Estructura de la <i>Misa en Mi bemol mayor</i>	220
Tabla 4.8. Estructura de la <i>Misa en Si menor</i>	221
Tabla 4.9. Estructura del <i>Oficio de Difuntos</i>	222
Tabla 4.10. Estructura de la <i>Misa de Difuntos</i>	222
Tabla 4.11. Listado y características de las lamentaciones	224
Tabla 4.12. Listado y características de los <i>Genitori</i>	225
Tabla 4.13. Listado y características de los <i>Te Deum</i>	226
Tabla 4.14. Listado y características de los salmos de Doyagüe	226
Tabla 4.15. Listado y características de los misereres	229
Tabla 4.16. Listado y características de los <i>magnificat</i>	230
Tabla 4.17. Listado y características de las antífonas	231
Tabla 4.18. Listado y características de los responsorios.....	232
Tabla 4.19. Listado y características de las secuencias.....	233
Tabla 4.20. Listado y características de los motetes	233
Tabla 4.21. Esquema de los villancicos con estribillo, coplas, tonadas o pastorelas.	235
Tabla 4.22. Estructura general de las arias	237

Tabla 4.23. Comparación de versiones del villancico <i>Ay dulce Dueño mío</i>	237
Tabla 4.24. Esquema general del <i>Te Deum en Re mayor</i>	241
Tabla 4.25. Estructura detallada del <i>Te Deum</i>	244
Tabla 4.26. Estructura general del salmo <i>Mirabilia</i>	247
Tabla 4.27. Esquema detallado de <i>Mirabilia</i>	249
Tabla 4.28. Estructura general de la <i>Misa en Sol mayor</i>	251
Tabla 4.29. Estructura del <i>Kyrie eleison</i>	252
Tabla 4.30. Estructura general del <i>Gloria</i>	253
Tabla 4.31. Estructura detallada del <i>Gloria</i>	254
Tabla 4.32. Estructura general del <i>Credo</i>	255
Tabla 4.33. Estructura detallada del <i>Credo</i>	256
Tabla 4.34. Estructura del <i>Sanctus</i>	257
Tabla 4.35. Estructura del <i>Agnus Dei</i>	258
Tabla 4.36. Estructura de la <i>Misa Cellensis</i> de Haydn.....	259
Tabla 4.37. Estructura de la <i>Misa en Sol mayor</i> de Aranaz.....	260
Tabla 4.38. Estructura de la <i>Misa de cuaresma</i> de R. de Ledesma.....	261
Tabla 4.39. Estructura general del <i>Miserere en La menor</i>	262
Tabla 4.40. Estructura detallada del <i>Miserere en La menor</i>	264
Tabla 4.41. Estructura detallada del <i>Parce mihi</i>	268
Tabla 4.42. Estructura del <i>Parce mihi</i> de García Fajer	269
Tabla 4.43. Estructura general de <i>La gracia y la dulzura</i>	271
Tabla 4.44. Estructura detallada de <i>La gracia y la dulzura</i>	271
Tabla 4.45. Estructura general de <i>Misteriosa deidad</i>	272
Tabla 4.46. Estructura detallada de <i>Misteriosa deidad</i>	272

LISTADO DE FIGURAS

Figura 1.1. Árbol genealógico de la familia Doyagüe.....	22
Figura 1.2. Esquema de influencias entre las principales biografías de Doyagüe.....	56
Figura 2.1. Evolución de los habitantes de Salamanca capital	75
Figura 2.2. Distribución geográfica de las catedrales españolas.....	86
Figura 2.3. Esquema de organización de funciones especiales	96
Figura 2.4. Evolución de los salarios de los músicos entre 1760 y 1851	108
Figura 2.5. Evolución de los salarios durante la Guerra de la Independencia.....	110
Figura 3.1. Discípulos de Doyagüe y Olivares	150
Figura 3.2. Principales compositores de música religiosa en la época de Doyagüe ..	159
Figura 3.3. Firma de Manuel Doyagüe.....	178
Figura 4.1. Distribución de la música de Doyagüe en la España peninsular.....	184
Figura 4.2. Distribución de fuentes dentro y fuera de Salamanca	186
Figura 4.3. Distribución de la música de Doyagüe fuera de Salamanca	191
Figura 4.4. Inscripción que figura en las obras que entregaron los testamentarios de Doyagüe.....	209
Figura 4.5. Esquema de la producción de Doyagüe por géneros.....	214
Figura 4.6. Distribución geográfica de las obras con texto latino.....	215
Figura 4.7. Distribución geográfica de los villancicos	235
Figura 4.8. Fragmento de la voz en MD 211	238
Figura 4.9. Fragmento de la voz en MD 212	238
Figura 4.10. Motivo inicial del <i>Te Deum</i> correspondiente al violín primero	242
Figura 4.11. Fragmento de la segunda parte del preludio inicial (c. 18).....	242
Figura 4.12. Comienzo de <i>Pleni sunt</i> (c. 137)	242
Figura 4.13. Comienzo de <i>Te gloriosus</i> (c. 191).....	243
Figura 4.14. Comienzo de <i>Patrem immensae</i>	243
Figura 4.15. Comienzo fugado en <i>Tu ad dexteram</i> (c. 411).....	243
Figura 4.16. Entrada del bajo en <i>Judex crederis</i> (c. 441).....	244
Figura 4.17. Solo de tenor en <i>Te ergo</i> (c. 497)	245
Figura 4.18. Solo de alto en <i>Dignare Domine</i> (c. 647)	245
Figura 4.19. Variación de la armadura en el <i>Te Deum</i>	246
Figura 4.20. Comienzo del primer violín en <i>Mirabilia</i>	247
Figura 4.21. Belcantismo en un fragmento de <i>Mirabilia</i> (c. 17)	248
Figura 4.22. Violines en un fragmento de <i>Mirabilia</i> (c. 267).....	248
Figura 4.23. Comienzo del bajo en <i>Tabescere me</i> (c. 359)	248
Figura 4.24. Entrada de las voces en <i>Iustitia plena</i> (c. 461).....	248
Figura 4.25. Variación de la armadura en <i>Mirabilia</i>	249
Figura 4.26. Comienzo del <i>Kyrie</i> en el violín.....	252
Figura 4.27. Comienzo vocal del <i>Gloria</i> (c. 26)	253
Figura 4.28. Fragmento del <i>Gloria</i> (c. 78).....	253
Figura 4.29. Variación de la armadura en el <i>Gloria</i>	254
Figura 4.30. Comienzo de la voz en <i>Quoniam</i>	255
Figura 4.31. Comienzo del <i>Credo</i>	255
Figura 4.32. Comienzo de <i>Et incarnatus</i> a solo de alto	256
Figura 4.33. Variación de la armadura en el <i>Credo</i>	257
Figura 4.34. Comienzo del órgano en el <i>Sanctus</i>	257
Figura 4.35. Fragmento del tiple en el <i>Agnus Dei</i>	258

Figura 4.36. Variación de la armadura en el <i>Gloria</i> de la <i>Misa Cellensis</i> de Haydn.	259
Figura 4.37. Fragmento vocal del <i>Gloria</i> de la <i>Misa Cellensis</i> (c. 166)	259
Figura 4.38. Variación de la armadura en el <i>Credo</i> de Aranaz.	261
Figura 4.39. Variación de la armadura en el <i>Credo</i> de la <i>Misa</i> de R. de Ledesma.	262
Figura 4.40. Comienzo del <i>Miserere</i> en <i>La menor</i>	263
Figura 4.41. Comienzo del <i>Miserere</i> en la flauta.	263
Figura 4.42. Comienzo de <i>Amplius</i> en la flauta y en la voz	264
Figura 4.43. Comienzo de <i>Redde mihi</i> en la flauta y en la voz	264
Figura 4.44. Comienzo de <i>Quoniam</i> en la flauta y en la voz.	264
Figura 4.45. Comienzo de <i>Tunc imponet</i>	264
Figura 4.46. Variación de la armadura en el <i>Miserere</i>	266
Figura 4.47. Motivo inicial de <i>Parce mihi</i> .	267
Figura 4.48. Comienzo de los solos de tiple y tenor en distintos pasajes	267
Figura 4.49. Pasaje imitativo en el primer coro (c. 106)	268
Figura 4.50. Variación de la armadura en el <i>Parce mihi</i>	269
Figura 4.51. Fragmento de los violines (c. 77)	271
Figura 4.52. Comienzo de los violines en <i>Misteriosa Deidad</i>	272

ABREVIATURAS

Abreviaturas Generales

A. Alto o contralto
AC. Actas Capitulares
ADS. Archivo Diocesano de Salamanca
Alac. Alacena
ASE. Archivo de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy
B. Bajo
bn. Bajón
BNF. Biblioteca Nacional de Francia
CE. Cabildo Extraordinario
CEO. Cabildo espiritual y ordinario
chi. Chirimía
Cj. Cajón
cl. Clarinete
cln. Clarín
CO. Cabildo Ordinario
CP. Claustro de Primicerio
DO. Diputación ordinaria
FCM. Fondo de la Capilla de Música de la Universidad de Salamanca
f. folio
ff. folios
fi. Figle
fg. Fagot
JG. Junta General
LASM. Libro de Actas de la Sección de Música de San Eloy
LC. Libro de claustros
LCF. Libro de Cuentas de Fábrica
LCP. Libro de Claustros de Primicerio
lg. Legajo
LGJ. Libro de Juntas Generales
LGR. La Gaceta Regional de Salamanca
LPJSS. Libro de Pareceres de la Junta de Señores Seises
LRSC. Libro de Receptoría de Señores Capitulares
JSS. Junta de Señores Seises
MC. Maestro de capilla
MD. Manuel Doyagüe. Se presenta seguido de un número indicando la catalogación del Apéndice II
mrs. Maravedíes
ob. Oboe
org. Órgano
p. página
pp. páginas
rs. Reales
S. Tiple
s. a. Sin alteraciones
sax. Saxofón

s. f. sin foliar
T. Tenor
tp. Trompa
va. Viola
vc. Violonchelo
vn. Violín
vln. Violón
vol. Volumen

Publicaciones

AnM. Anuario Musical
BE. Boletín Eclesiástico de la Diócesis de Salamanca
BIDEA. Boletín del Instituto de Estudios Asturianos
DMEH. *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. 10 vols. Casares Rodicio, E. (coord.). Madrid: SGAE, 1999-2002.
GMM. Gaceta Musical de Madrid
LSH. Lira Sacro Hispana
NG. New Grove Dictionary of music and musicians
RM. Revista de Musicología
TSM. Tesoro Sacro Musical

Abreviaturas RISM

Chi:Sc. Archivo de la Catedral de Santiago de Chile
E:Ac. Archivo de la Catedral de Ávila
E:As. Archivo de la Catedral de Astorga
E:BUc. Archivo de la Catedral de Burgos
E:COR. Archivo de la Catedral de Coria
E:CROc. Archivo de la Catedral de Ciudad Rodrigo
E:E. Archivo del Real Monasterio de El Escorial
E:GU. Archivo del Monasterio de Guadalupe
E:HUC. Archivo de la Catedral de Huesca
E:LE. Archivo de la Catedral de León
E:LUc. Archivo de la Catedral de Lugo
E:MA. Archivo de la Catedral de Málaga
E:Mc. Biblioteca del Conservatorio Superior de Madrid
E:Mdr. Monasterio de las Descalzas Reales
E:Mm. Biblioteca Histórica de Madrid
E:Mn. Biblioteca Nacional de Madrid
E:MON. Archivo de la Catedral de Mondoñedo
E:Mp. Archivo del Palacio Real
E:OR. Archivo de la Catedral de Orense
E:ORI. Archivo de la Catedral de Orihuela
E:P. Archivo de la Catedral de Plasencia
E:PAL. Archivo de la Catedral de Palencia
E:SA. Catedral de Salamanca
E:SAa. Universidad de Salamanca
E:Sc. Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela
E:SE. Archivo de la Catedral de Segovia
E:TUc. Archivo de la Catedral de Tuy

E:V. Archivo de la Catedral de Valladolid
E:ZA. Archivo de la Catedral de Zamora
E:Zac. Archivo del Pilar y la Seo de Zaragoza



Imagen de Manuel José Doyagüe perteneciente al fondo
fotográfico del Archivo Catedral de Salamanca

PREFACIO

Alrededor del año 2000, en mi época de estudiante de la especialidad de Musicología en el Conservatorio Superior de Salamanca, fui alumna del Dr. Álvaro Torrente, cuyas enseñanzas me abrieron el camino de la investigación en los archivos musicales, especialmente en dos de los centros de este tipo más importantes de la ciudad: la Biblioteca Histórica de la Universidad y el Archivo Catedral. Comencé por el primero de ellos, estudiando los villancicos de Juan Antonio de Aragüés, catedrático de música desde 1753 a 1793, con objeto de realizar mi trabajo de fin de curso bajo la dirección del Profesor Torrente.

El interés de este repertorio y los trabajos de investigación que habían llevado a cabo el Dr. Torrente y Mariano Pérez Prieto en los mencionados archivos, me condujeron a Juan Martín Ramos (1709-1789), contemporáneo de Aragüés y maestro de capilla de la Catedral de Salamanca desde 1754 a 1789. Me acerqué a su extensa producción con objeto de establecer una comparación entre las obras de Martín y Aragüés y realicé el trabajo de fin de carrera sobre los villancicos al Santísimo de Juan Martín. Más adelante, comencé los estudios de doctorado en la UCM donde obtuve el DEA con un trabajo sobre la música de este autor.

Al profundizar en la producción de Juan Martín, autor sumamente prolífico y de quien se conservan más de mil obras en el archivo de la Catedral de Salamanca, me interesé por su discípulo Manuel Doyagüe, una de las principales glorias de la Salamanca decimonónica, que había caído en un profundo olvido a pesar de la grandísima fama de que gozó en toda España durante el siglo XIX. A partir de ese momento, decidí profundizar en la figura de Doyagüe, que se convirtió en objeto de mi tesis doctoral.

La bibliografía superó mis expectativas, mostrándome a un autor que se convirtió en legendario durante la época romántica mientras su música alcanzaba una difusión no comparable a la de otros compositores eclesiásticos de su tiempo. Para comenzar el trabajo, consulté los catálogos de música de las catedrales españolas, así como todas las publicaciones que encontré relativas a la música religiosa de la época, que se citan en la bibliografía. A partir de aquí abordé directamente las fuentes, comenzando en la Catedral de Salamanca y desplazándome a las principales bibliotecas y archivos históricos de Madrid y a cuantos centros eclesiásticos me fue posible, para consultar el máximo número de copias de Doyagüe. Esta parte se dilató bastante en el tiempo por tener que compaginar el calendario escolar de la enseñanza secundaria con los, generalmente limitados, horarios de apertura de los archivos eclesiásticos.

A la vez que iba desarrollando este “trabajo de campo” fuera de Salamanca, consulté en la catedral salmantina todas las partituras catalogadas con el nombre de Doyagüe, así como otras cuya autoría me resultaba dudosa y piezas de contemporáneos o discípulos del compositor salmantino. Al mismo tiempo revisé otras fuentes como los libros de actas capitulares desde la época de Juan Martín hasta finales del siglo XIX, libros y expedientes de cuentas de fábrica, libros de receptoría de Señores Capitulares, estatutos de distintos años, calendarios, legajos sueltos, etc. Por otra parte, estudié en la bibliografía el marco histórico y legislativo de los acontecimientos que vivió Doyagüe durante su prolongada existencia y condicionaron la música religiosa de su época. En las transcripciones de todos los documentos he normalizado la escritura original con vistas a una mejor comprensión de los textos.

La paulatina colocación en Internet de libros y prensa decimonónicos en páginas como la de la Biblioteca Nacional de España o la Bibliothèque National de France, me han permitido obtener una idea bastante completa de la mitificación y valoración de Doyagüe durante el siglo XIX, así como de la recepción e interpretación de su música. Sorprendida y, en cierto modo, desbordada por la amplia presencia del compositor salmantino en los medios de comunicación de la segunda mitad del siglo XIX, decidí comenzar el trabajo con el análisis de la construcción del mito, buscando una justificación para este fenómeno y comparando los datos “novelados” con la biografía del compositor. Además, decidí reflejar en forma de tablas la amplia recepción de la música de Doyagüe y estudiar la verosimilitud de afirmaciones muy repetidas en la bibliografía como que Doyagüe fue llamado a Madrid para dirigir su *Te Deum* o que Rossini pidió un miserere al músico salmantino, con quien mantuvo regular correspondencia.

En el segundo capítulo he abordado el estudio del contexto histórico español y de la Salamanca de Doyagüe, así como la importancia de la música religiosa durante la larga trayectoria de este compositor, reservando un destacado lugar para la música en la Catedral de Salamanca y en las instituciones para las que Doyagüe trabajó directamente o prestó su colaboración, como la Universidad de Salamanca y la, también salmantina, Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, donde más tarde iniciaría sus estudios un músico tan destacado como Tomás Bretón.

A continuación, el trabajo se centra en el factor humano, es decir, los músicos del entorno de Doyagüe y los principales compositores de música religiosa en la España de su época, escogiendo en este último caso los que están presentes en obras de referencia del siglo XIX como la *Lira Sacro Hispana* de Hilarión Eslava o la *Biographie* del célebre musicólogo belga Fétis. Además, se estudia el episodio de las oposiciones que ganó Doyagüe en 1789, que inspiraron a Eximeno una parte de su *Don Lazarillo Vizcardi*, estableciendo una comparación entre personajes y hechos reales y de ficción. También se dedica un espacio a los discípulos de Doyagüe y a la importante labor de éste como juez de oposiciones, que muestra cuáles eran los requisitos que el famoso músico creía necesarios para ser un buen maestro de capilla.

El cuarto y último capítulo se dedica a la obra de Doyagüe, comenzando por la distribución de su música entre los archivos de dentro y fuera de Salamanca y el tratamiento de la información obtenida directamente de las fuentes manuscritas. Más adelante, se aborda la producción de Doyagüe, ordenándola por géneros y realizando un repaso general de sus características. El estudio de las fuentes directas y bibliográficas me permitió averiguar cuáles eran las piezas más significativas y difundidas, algunas de las cuáles se convirtieron en obras canónicas. A partir de estos datos, he realizado un análisis de siete obras: el *Te Deum* que el mismo Doyagüe ofreció al rey y le dio a conocer fuera de Salamanca, la *Gran Misa en Sol mayor* que, junto con la anterior se interpretó en Madrid en 1817, el salmo de Nona *Mirabilia*, enviado por Doyagüe a Fernando VII, el *Miserere en La menor*, publicado por Eslava en su *Lira Sacro Hispana*, el *Parce mihi* que, de acuerdo con la leyenda, entonó el compositor en sus últimos momentos y, por último, dos de los villancicos más difundidos: *La Gracia y la Dulzura* y *Misteriosa Deidad*. A partir de aquí se establecen los principales rasgos del estilo de Doyagüe y se trata de situar la figura de este compositor en el contexto musical de la España de su tiempo. Finalmente, se incluyen tres apéndices; el primero contiene artículos y reseñas de prensa relacionados con la mitificación y recepción de Doyagüe y transcripciones de fuentes documentales y bibliográficas sobre su trayectoria vital y compositiva. El segundo

apéndice es el catálogo de obras de Doyagüe y en el tercero se encuentran las transcripciones musicales de las piezas analizadas con la excepción del *Miserere en La menor*, por estar ya publicado. Como complemento a todo el material, he añadido un CD que contiene las interpretaciones del *Te Deum* y el *Miserere en la menor*. La grabación fue realizada durante el concierto homenaje a Doyagüe, que tuvo lugar en la Catedral de Salamanca el 3 de octubre de 2005. Los intérpretes son “Los Mvsicos de Sv Alteza” con los solistas Raquel Andueza (soprano), José Hernández Pastor (contratenor), José Pizarro (tenor) y Jordi Boltà (bajo), junto con el “Coro de Cámara de la Universidad de Salamanca”, todos ellos dirigidos por Luis Antonio González Marín. Para este concierto se utilizaron la transcripción del *Te Deum* que se presenta en el Apéndice III y la versión del *Miserere* que publicó Hilarión Eslava en su *Lira Sacro Hispana*.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar quiero agradecer al Dr. Álvaro Torrente, director de esta tesis, su labor como profesor y su orientación hacia este trabajo de investigación. Él despertó en mí el interés por el estudio de la música que se conserva en los archivos españoles incluso antes de terminar mi licenciatura en el Conservatorio Superior de Salamanca, creyó en mí desde el principio y no ha dejado de proporcionarme valiosas ideas y consejos. Los trabajos del Dr. Torrente sobre el villancico en la Catedral de Salamanca me mostraron la importancia musical de los principales maestros de capilla de esta institución. Por ello, decidí seguirle académicamente a la Universidad Complutense y realizar la tesis doctoral bajo su dirección. Durante todo este tiempo, más largo de lo habitual por mis obligaciones laborales, he tenido la fortuna de contar con la paciencia y apoyo, académico y personal, de mi director.

También debo agradecer la formación que recibí de mis profesores del Conservatorio Superior de Salamanca, especialmente de Miguel Manzano y Juan Carlos Asensio. Así mismo, he contado siempre con la ayuda del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense. A muchos de sus miembros, comenzando por Carmen Julia Gutiérrez, su directora, les debo consejos y apoyo en los trámites administrativos. Por otra parte, Bernardo García-Bernalt Alonso me ha proporcionado datos y transcripciones que, sin duda, han mejorado este trabajo; David Irving tuvo la amabilidad de enviarme sus estudios sobre las lamentaciones de Doyagüe y María José de la Torre su interesante trabajo sobre los responsorios de García Fajer, cuando aún estaba en prensa. Además, Luis Antonio González Marín y Albert Recasens dirigieron la interpretación de mi transcripción del *Te Deum* de Doyagüe en Salamanca y Madrid, respectivamente, ampliando significativamente mi visión de la obra y ayudándome con sus observaciones a revisar esta parte de la tesis. A mi compañero José María Domínguez, que me ha precedido en la defensa de la tesis y ha tenido la paciencia de leer detenidamente este trabajo, le debo numerosas aportaciones.

En Salamanca he tenido la inestimable ayuda de D. Ángel Rodríguez, Deán de la catedral, y de todo el personal de su archivo. Quiero agradecer especialmente el apoyo moral y las “clases de liturgia” de D. José Sánchez Vaquero, canónigo archivero, así como las constantes indicaciones y sugerencias archivísticas de los historiadores y amigos Pedro Gómez y Raúl Vicente, técnicos del archivo, Claudio Calles, Margarita Hernández y Mariano Casas. La investigación desarrollada en Salamanca no habría podido completarse sin el concurso del personal de la Biblioteca Histórica de la Universidad, especialmente Eduardo Hernández. Agradezco también a Antonio Sánchez Puerto, director de la Obra Social y Cultural de Caja Duero, y al personal de esta institución, el haberme permitido el libre acceso al archivo de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Además, Francisco Blanco tuvo la amabilidad de prestarme, sin limitación de tiempo, el ejemplar autógrafo de la *Gran Misa en Sol mayor*, que forma parte de su colección particular.

En el marco de la investigación llevada a cabo para localizar y estudiar las numerosas copias de Doyagüe a través de la geografía nacional, he contado con la valiosa ayuda del personal que custodia estos fondos. En el Monasterio de Guadalupe, crucial para esta investigación, he recibido las indicaciones y sugerencias del padre Sebastián García, encargado del archivo y de Antonio Ramiro, que no se limitaron a mostrarme las partituras que constan en el catálogo de Barrado, permitiéndome acceder al fondo de José Cordero, y a otros documentos y revistas, que se encuentran

en muy pocos archivos y bibliotecas. Agradezco también a José Máximo Leza el envío de sus trabajos sobre la música en este monasterio.

No habría podido trabajar en la Catedral de Plasencia sin la colaboración de Juan Manuel Ramos Berrocoso, que me franqueó la entrada al archivo, me ofreció sus conocimientos y me ayudó a localizar las obras de Doyagüe. A Luis Antonio González Marín le debo la consulta del archivo del Pilar de Zaragoza, así como numerosos e interesantes datos y consejos. D. Ismael Velo, canónigo archivero de la Colegiata de Santa María del Campo, de La Coruña, me comunicó la presencia en su archivo de obras de Doyagüe cuando aún estaba inédito su trabajo sobre los fondos musicales de esa institución, y me abrió sus puertas acomodándose a mi estancia en La Coruña. D. Francisco Tejada Vizuete y D. Teodoro López, respectivamente director del museo y canónigo archivero de la Catedral de Badajoz, me orientaron en aquel archivo y me dieron toda clase de facilidades para mi investigación. Durante la consulta del fondo musical de la Catedral pacense, que aún no está catalogado, recibí la constante ayuda de Jesús Jiménez.

En Madrid, agradezco las atenciones que recibí del personal del Archivo General del Palacio Real, Real Biblioteca, Biblioteca Musical, Biblioteca Histórica, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Biblioteca del Conservatorio Superior de Música y Biblioteca Nacional, especialmente de José Carlos Gosálvez e Isabel Lozano. Agradezco también su ayuda a los siguientes canónigos archiveros y personal técnico: D. Fernando Fuentes y D. Joaquín Galán de Ciudad Rodrigo, D. José Manuel Sutil de Astorga; D. Enrique Cal Pardo de Mondoñedo, D. Miguel Ángel González y D. José Manuel Uruburu de Orense, D. José María Díaz de Santiago de Compostela, D. Manuel Recio de León, D. Matías Vicario de Burgos, D. Avelino Bouzón de Tuy, D. José Carlos de Lera de Zamora, Dña. María del Carmen Fuentes de Coria, Dña. Susana Rodríguez de Málaga, D. Santiago Francia de Palencia y D. Benedicto Cuesta de Segovia. Debo la consulta de los fondos de la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey a su párroco, D. Hipólito Tabera, que me permitió trabajar allí, y a Judith Helvia, que está catalogando su fondo musical y me ayudó a localizar las obras de Doyagüe proporcionándome información sobre las mismas.

Finalmente, este trabajo no habría sido posible sin mi entorno familiar a quien ha robado muchas horas. A mis amigos, con especial mención de Pedro y Raúl, les agradezco su inestimable ayuda y a éste último la lectura de este trabajo y sus interesantes sugerencias, que lo han mejorado notablemente. Con un recuerdo especial para mi padre, que me animó en mis trabajos de investigación desde el principio y no pudo ver terminada esta tesis, agradezco a mi madre, hermanos, tíos y sobrinos su paciencia y cariño incondicional y, por último, a Víctor, que está siempre a mi lado y me ha ayudado con los gráficos y las cuestiones informáticas.

INTRODUCCIÓN

Al repasar la historia de la música española del siglo XIX, llama poderosamente la atención la fama que alcanzó Manuel José Doyagüe (1755-1842), un compositor que apenas se movió de su ciudad natal, compuso exclusivamente música religiosa, y permaneció toda su vida al servicio de la catedral salmantina. Doyagüe conoció el antiguo esplendor de la música de las catedrales, fue el último profesor universitario de música antes de la supresión de la cátedra, y tuvo que sufrir reducciones de salario durante la presencia en la ciudad de las tropas francesas, el trienio liberal y la desamortización de Mendizábal. Es por tanto, un testigo destacado de un interesante periodo de transición que influyó directamente en la música española y también en la docencia de esta materia.

Doyagüe es, además, una figura clave en la evolución de la enseñanza de la música: se educó e impartió docencia en la catedral salmantina, fue profesor interino de la universidad y Profesor Honorario del Conservatorio Superior de Madrid e intervino en la fundación de la Sección de Música de la Escuela de San Eloy, donde ejercieron maestros como Francisco Asenjo Barbieri y estudiaron figuras como Tomás Bretón y Martín Sánchez Allú. Por ello, es un eslabón decisivo entre el sistema de enseñanza musical del Antiguo Régimen, centrado en la música religiosa y exclusivamente masculino, y el nuevo sistema laico, al que pertenecen el Conservatorio de Madrid y la salmantina Escuela de San Eloy, que estaban abiertos completamente a la sociedad con sus academias musicales, y admitían mujeres como alumnas y profesoras. Desde el punto de vista académico, el magisterio de este músico se proyecta sobre alumnos universitarios, numerosos mozos de coro y estudiantes formados en los conservatorios. Algunos de sus discípulos gozaron de cierto prestigio en su carrera profesional y se recurrió a menudo a su dictamen a la hora de juzgar oposiciones para plazas de música.

El horizonte de Doyagüe se amplió con su desplazamiento a la corte madrileña en 1817, donde dirigió su *Te Deum* y una de sus misas. En 1830 se interpretó con gran éxito su *Gran Misa a 8 voces con orquesta* en el Palacio Real, hecho que propició su nombramiento como Maestro Honorario del Conservatorio de Madrid al año siguiente. También se dice que uno de sus *Misereres* fue enviado a Rossini y mereció por su parte los más encendidos elogios. De todo ello se trata en el capítulo primero.

En 1843, cuatro meses después de su muerte, el Ayuntamiento de Salamanca le dedicó un importante homenaje, colocando una placa conmemorativa en el cementerio de la ciudad. Posteriormente sus restos fueron trasladados a Madrid para ser enterrados en el Panteón de Hombres Ilustres; los salmantinos reclamaron su cuerpo, que volvió a su ciudad natal en loor de multitud para ser enterrado en un sepulcro costado por suscripción popular, que se encuentra en la Capilla de Santa Catalina de la catedral. Ningún otro músico español de su tiempo recibió tantos reconocimientos institucionales y populares.

La fama de Doyagüe traspasó ampliamente las fronteras de Salamanca, y sus obras se difundieron por toda España, llegando incluso a Hispanoamérica y Filipinas. Su música se interpretó reiteradamente durante todo el siglo XIX y formó parte del repertorio de las principales catedrales hasta que las disposiciones del *Motu Proprio*, que promulgó Pío X en 1903, produjeron un sensible cambio en el repertorio musical eclesiástico, que volvió la mirada hacia el canto llano y la polifonía renacentista de autores como Tomás Luis de Victoria o Palestrina.

Por otra parte, alrededor de la figura de Doyagüe surgieron varios relatos románticos, que quizás buscaban una explicación terrenal a tan inspirada música religiosa. ¿A qué se debe esta fama que alcanzó tintes de novela? Para responder a ésta y a otras muchas cuestiones que han ido surgiendo alrededor de este compositor, actualmente tan poco conocido como singular, hemos decidido convertir a Doyagüe en el objeto de esta tesis, con el fin de deshacer el mito y situar al compositor en el verdadero lugar que le corresponde en la historia de la música española, yendo más allá de una simple reconstrucción de su biografía y un estudio de sus principales obras.

El breve repaso de la figura de Doyagüe, que presentamos en los anteriores párrafos, se limita a resumir los conocimientos generales que hasta ahora se tenían sobre el compositor salmantino, del que trata ampliamente la bibliografía decimonónica, como veremos en el capítulo primero, y en mucha menor medida, la más rigurosa historiografía moderna. Al abordar el estado de la cuestión, destacamos la voz correspondiente a los hermanos Doyagüe publicada por Casares en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*¹, que contiene los principales datos biográficos del compositor, incluyendo a su hermano Carlos como parte importante de su entorno familiar y musical. La información e interesante bibliografía contenida en este artículo han servido como punto de partida de esta tesis.

Además del mencionado trabajo de Casares, en la fase inicial de la investigación sobre Doyagüe recurrimos a los catálogos de archivos musicales, especialmente a los realizados por López-Caló², y a las publicaciones de García Fraile, que, en 1991, presentaba al compositor como vínculo entre conservatorios y universidades³ y, en 2002, editaba el *Magnificat* y la *Misa solemne de Difuntos*, con un estudio introductorio sobre Doyagüe y la música en la Salamanca de su tiempo⁴. Dentro de los numerosos trabajos que posteriormente hemos consultado, destacamos la imprescindible *Historia de la Música Española*, en cuyo volumen correspondiente al siglo XVIII⁵, Antonio Martín Moreno (1985) resume los principales datos de Doyagüe y resalta el episodio de las oposiciones de 1789 a partir de la información proporcionada por José Artero (1947)⁶. A finales del siglo XX (1986-88), Casares publicó algunos documentos del Legado Barbieri (1986-88), que nos han sido de mucha utilidad, pues proporcionan detalles de sumo interés para la argumentación de esta tesis. Ya en el siglo XXI, María Antonia Virgili se ocupa de Doyagüe en un interesante trabajo sobre la música religiosa española⁷ y David Irving nos aporta sus puntos de vista sobre la música de Doyagüe conservada en Filipinas⁸. De todo ello realizamos un análisis detallado en el primer capítulo.

¹ Casares (1999): “Doyagüe y Jiménez. Familia de compositores salmantinos...”.

² En especial López-Caló (1972): *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, pp. 366-368.

³ García Fraile (1991): “El maestro Doyagüe (1755-1842), lazo de unión...”.

⁴ García Fraile (2002): Manuel José Doyagüe (1755-1842). *Magnificat* y *Misa Solemne*...

⁵ Martín Moreno (1985): *Historia de la música española*, pp. 108-111.

⁶ Artero (1947): “Oposiciones al magisterio de capilla en España...”. *AnM*, 2, pp. 191-202

⁷ Virgili (2004): “La música religiosa en el siglo XIX español”, p. 188.

⁸ Irving (2003): *Lamentation settings...* y (2004): “The lamentations of Manuel José Doyagüe: Recently rediscovered manuscript...”. Agradecemos a David Irving el envío de estos trabajos.

Al consultar la bibliografía y la prensa decimonónica, con el objetivo de evaluar la recepción de la obra de Doyagüe, descubrimos varias versiones de una verdadera leyenda romántica, basada en un amor sacrílego contra *personam sacram*, que motivó un profundo arrepentimiento en el compositor salmantino e inspiró algunas de sus mejores obras. Nos llamó la atención un hecho tan singular en un compositor al que la mayor parte de la bibliografía describía como un genio de carácter retraído que, lejos de ambicionar la fama y el dinero que merecían sus obras, se limitaba a alabar a Dios con su música. Encontramos, además, la idea recurrente de que la inspiración de Doyagüe se debía en gran parte a la belleza de Salamanca, entre cuyos magníficos edificios se desarrolló toda la vida del músico. Los relatos eran poco plausibles, aunque algunos pasajes parecían verosímiles, y terminaban elevando al personaje a la altura de autores literarios como Homero, Lord Byron y compositores como Mozart. A la vista de los documentos, la mitificación de Doyagüe parecía responder a factores no musicales, pero era una medida de la relevancia que alcanzó el salmantino durante el siglo XIX, que debía estar basada en su entorno y en la calidad de su música. Por ello, decidimos comenzar el trabajo analizando la construcción del mito para, más adelante, abordar los datos biográficos plenamente contrastados en la documentación.

Junto con el análisis de su mitificación y biografía, hemos tratado de seguir “la estela de Doyagüe”, buscando sus huellas en la prensa y la bibliografía. Con este objeto, hemos analizado numerosas publicaciones, de contenido general y musical, editadas dentro y fuera de Salamanca, y fechadas en su mayoría desde poco después de la muerte del compositor hasta la época en que su música desapareció de los templos. Así, hemos tenido una visión muy completa de la influencia y recepción de Doyagüe, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX. A partir de la información obtenida, decidimos analizar cómo los principales datos pasaron de una publicación a otra, y en qué fuentes bebieron los biógrafos y críticos. Aunque la mayor parte de los documentos de archivo no explican qué piezas musicales se interpretaron en cada ocasión, encontramos que en las ceremonias más destacadas de la vida decimonónica salmantina estuvieron presentes las piezas más relevantes de Doyagüe. Como colofón del primer capítulo, hemos decidido incluir un breve repaso de la presencia del compositor en la historiografía moderna, con lo que terminamos de establecer el estado de la cuestión.

Centrados plenamente en la realidad de los hechos contrastados, abordamos el estudio del entorno histórico, político y musical donde se desarrolló la carrera del músico salmantino. Con este objeto hemos revisado una abundante bibliografía histórica y musical, que cubre desde el reinado de Carlos III hasta finales del siglo XIX. Hemos considerado fundamental partir del ambiente socioeconómico de la Salamanca de Doyagüe, para valorar a continuación la situación de la música religiosa española de su época, determinada por la hegemonía de la Iglesia Católica y tremendamente influenciada por los acontecimientos políticos y sociales que condujeron a las distintas desamortizaciones eclesiásticas. Todo este entorno influyó necesariamente en la propia música religiosa, cuyos rasgos estilísticos tratamos de analizar estableciendo una periodización, que iría desde finales del siglo XVIII hasta bien avanzado el siglo XIX.

Por ser la institución donde trabajó Doyagüe y compuso la práctica totalidad de su obra, decidimos dedicar un extenso apartado a la vida musical de la catedral salmantina, que primero situamos dentro del mapa de catedrales españolas y de su jurisdicción religiosa como sufragánea de la metropolitana de Santiago de Compostela. Tras analizar las claves políticas y económicas que determinaron la

actividad musical del principal templo salmantino y su influencia en su maestro de su capilla, decidimos repasar brevemente la situación de la Universidad de Salamanca, cuya cátedra ocupó temporalmente Doyagüe de forma interina, y de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, cuya Sección de Música nació bajo la influencia del compositor salmantino. Una vez conocida la situación de la capilla que dirigió Doyagüe, decidimos analizar su posición frente a otras agrupaciones españolas similares, completando el capítulo segundo con un breve estudio comparativo de las capillas musicales de varias catedrales de nuestro país.

Después del entorno donde se desarrolló la vida de Doyagüe, se decidió abordar “el factor humano” que rodeó al músico, es decir, los maestros, compañeros y discípulos con los que convivió a lo largo de su vida y la influencia que pudieron ejercer sobre él otros compositores españoles con los que se le ha podido relacionar. Además, se decidió estudiar cuáles fueron los autores más influyentes en la España del siglo XIX, intentando establecer qué lugar pudo ocupar entre ellos Doyagüe. Para ello, hemos partido de las obras básicas de referencia publicadas en el siglo XIX, como las de Eslava (1852-1860), Soriano (1859) y Fétis (1860-68), que reflejan cuáles eran los autores relevantes en su tiempo, y a los correspondientes artículos del *DMEH*, a los que, en algunos casos, hemos añadido información contrastada. Como parte fundamental de este estudio, decidimos analizar las oposiciones que dieron el magisterio a Doyagüe en 1789, noveladas por Eximeno en *Don Lazarillo Vizcardi*, a partir de la documentación conservada en la Catedral de Salamanca y la bibliografía, para relacionar más adelante hechos y personajes reales con los de ficción.

Uno de los principales objetivos de esta tesis es determinar cuál es el estilo de Doyagüe y relacionarlo con los principales compositores contemporáneos, para lo cual hemos recurrido al análisis de sus composiciones más destacadas. Mientras realizábamos el trabajo de análisis bibliográfico y documental, hemos identificado 301 obras de Doyagüe, que se conservan en 703 fuentes manuscritas, distribuidas entre más de treinta archivos eclesiásticos, cinco centros civiles y una colección particular, como se estudia en el capítulo cuarto. A partir de la información proporcionada por tan abundante documentación, decidimos elaborar un catálogo de obras de Doyagüe (Apéndice II) y determinar cuáles deberíamos analizar con mayor profundidad. Para ello, hemos clasificado la producción del célebre compositor salmantino según los géneros, estableciendo las principales características que predominan en cada uno de ellos. Para escoger las obras más representativas, nos hemos basado en la bibliografía y en las propias fuentes manuscritas, cuyas señales de circulación y uso, así como el número de copias de cada pieza, nos hablan significativamente de su relevancia, difusión e interpretación en los distintos templos. Finalmente, buscando siempre el rigor científico, hemos decidido establecer comparaciones entre las piezas analizadas y algunas obras de su género compuestas por otros músicos contemporáneos como García Fajer o Joseph Haydn.

CAPÍTULO 1: DOYAGÜE, LEYENDA E HISTORIA

La leyenda que se construyó sobre Doyagüe es un reflejo de la relevancia y recepción que tuvo el compositor, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX. Probablemente, Doyagüe es el único compositor religioso español sobre el que se forjó una historia novelesca que se propagó en distintas versiones y pervivió durante más de cincuenta años⁹. Por otra parte, la base argumental de los relatos, profundamente romántica, contrastaba fuertemente con la realidad, que presenta al compositor salmantino como un sacerdote de carácter retraído e ideología conservadora, dedicado exclusivamente a su trabajo como maestro de capilla de una ciudad provinciana de la que apenas salió. Partiendo del análisis de la “leyenda Doyagüe”, se estudia en este capítulo la biografía y la recepción del compositor salmantino, así como el estado de la cuestión, que habíamos avanzado en la introducción. Aunque en la mayor parte de los textos analizados se mezclan historia y leyenda, nos ha parecido más conveniente separar ambos aspectos en orden a una mejor comprensión del trabajo.

1. La leyenda de Doyagüe

Cuando se produjo la muerte de Doyagüe, a mediados del siglo XIX, Salamanca atravesaba un periodo de decadencia, que afectaba también a su universidad, situando a la ciudad muy lejos del lugar que había ocupado cuando por sus calles paseaban gloriosas figuras de las artes y las letras. Por otra parte, la larga vida de Doyagüe le convierte en testigo de una interesante y convulsa época de la Historia de España, que abarca desde los últimos esplendores de las capillas musicales hasta su completa decadencia a mediados del siglo XIX. Cuando desapareció Doyagüe lo hizo también el último representante musical de un tiempo de grandes ceremonias religiosas llenas de música compuesta y dirigida por el recién fallecido maestro, cuyo esplendor añoraba una parte representativa de la población. A nivel nacional, la música de Doyagüe evocaba “épocas mejores”, mientras el compositor se convertía en esa figura local que reforzaría la identidad de Salamanca y le devolvería el esplendor de su pasado. Estos supuestos, junto con la innegable calidad de sus obras, justificarían la mitificación del compositor salmantino.

La mitificación de Doyagüe gira alrededor de tres aspectos: las leyendas en torno al patetismo romántico del *Miserere*, la idea de que el maestro salmantino murió como los genios y la sublimación del compositor que le coloca al lado de personajes como Homero o Rafael y le eleva a la altura de los más grandes creadores de la historia europea. En los escritos relacionados con el *Miserere* se realza la visión romántica de este salmo, que refleja los sentimientos del pecador arrepentido ante las faltas cometidas. En el segundo caso se presenta a un Doyagüe en la última etapa de su vida, con una cierta locura y desinteresado por las cosas de este mundo, que reacciona ante las composiciones más bellas y muere entonando parte de su *Oficio de Difuntos*. Por último, la mayor parte de los autores relacionan y comparan a Doyagüe con maestros extranjeros completamente consagrados, especialmente con Rossini que gozaba de plena fama en la España de la época, llegando a afirmar que Doyagüe

⁹ Sin embargo, en otros países se construyeron mitos similares, como el caso de Pergolesi a propósito del famoso *Stabat Mater*, cuya inspiración estaría relacionada con su amor por una alumna a quien sus familiares apartaron del compositor obligándola a entrar en un convento. Domínguez (2009): *Un sublime poema del dolor: el Stabat Mater de Pergolesi...* Comentarios al concierto de “La Sfera Armoniosa” en el VII Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora, 20/3/2009.

compitió en duras oposiciones con el famoso maestro italiano y, conjugando dos de los aspectos anteriormente citados, que Rossini poseía y tenía en gran estima un miserere de Doyagüe.

Tabla 1.1. Principales publicaciones en relación con la mitificación de Doyagüe

Año	Publicación	Título	Asunto	Autor	Lugar
1794	<i>Semanario erudito y curioso</i>	Se ha recibido el siguiente papel	Miserere en la Semana Santa	P. Zamalloa	Salamanca
1795	<i>Semanario erudito y curioso</i>	Reflexiones	Miserere en la Semana Santa	P. Zamalloa	Salamanca
1795	<i>Semanario erudito y curioso</i>		Función en la catedral	Pez Putufes	Salamanca
1843	<i>El Salmantino</i>	Varios artículos	Varios	Varios	Salamanca
1859	<i>Historia de la música española</i>		Doyagüe/ Rossini	Soriano Fuertes	
1865	<i>La Esperanza</i>	Noticias de las Provincias	Compite con Rossini en Nápoles	Un suscriptor salmantino	Madrid
1866	<i>Gaceta Musical Madrid</i>	D. Manuel Doyagüe...	Muerte Doyagüe	González Llana	Madrid
1872	<i>Boletín Eclesiástico</i>	El genio	Muerte Doyagüe	Lucas G Martín	Salamanca
1875 1880	<i>La Moda Elegante Revista de España</i>	El miserere de Doyagüe	Miserere	M. Cherner	Madrid
1875	<i>Le Ménestrel</i>	Boccherini et la musique en Espagne	Doyagüe y Rossini	Maurice Cristal	París
1877	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	Semana Santa en Roma	Miserere/Doyagüe en Roma	Duque y Merino	Madrid
1877	<i>La Ilustración Española y Americana</i>	La casita de arriba	Relato sobre Amalia de Sajonia	No consta	Madrid
1878	<i>Revista contemporánea</i>	Don Manuel José Doyagüe	Muerte Doyagüe	M. Cherner	Madrid
1880	<i>Crónica de la Música</i>	El miserere de Doyagüe	Miserere	A. León	Madrid
1883	<i>Discurso de apertura...</i>	Discurso	Incluye datos de Soriano (Rossini)	P. de Agreda	Salamanca
1886	<i>La Ilustración Artística</i>	Ella	Miserere	F. Grasys Elías	Barcelona
1886	<i>Celebridades musicales</i>	Manuel José Doyagüe	Combate leyenda	Felipe Pedrell	Barcelona
1891	<i>El liberal</i>	¡Oh, Dios mío, qué prodigio!	Muerte Doyagüe	Juan Barco	Madrid
1902	<i>La Dinastía</i>	Grandeza de un cura	Miserere	J.M. Martínez y Ramón	Barcelona
1909	<i>Música Sacro-Hispana</i>	Idolillos	Combate leyenda	Felipe Pedrell	Valladolid?
1920	<i>Histoire de la musique</i>		Combate leyenda	Rafael Mitjana	París
1934 1983	<i>Salmantinos Ilustres</i>	El miserere de Doyagüe	Miserere	M. de Santiago Cividanes	Salamanca
1949	<i>Música y músicos en Salamanca</i>		Doyagüe se interpretaba en Roma	José Artero	Salamanca

Las primeros escritos que glosaron la figura del compositor salmantino aparecieron en vida de Doyagüe y proliferaron muy poco después de su muerte, demostrando el reconocimiento contemporáneo de este autor y la amplia recepción y apreciación de su música a mediados del siglo XIX; en el último cuarto de ese siglo surgieron los primeros relatos novelescos. Comenzaremos analizando estos significativos escritos, entre los que destacan especialmente los de la escritora salmantina Matilde Cherner (1833-1880), que firmaba bajo el seudónimo masculino de Rafael Luna. Especialmente estos últimos, basados en su mayoría en datos no contrastados, tienen en común la búsqueda de una explicación “romántica” para la apasionada música de Doyagüe, que no encajaba con el perfil del maestro de capilla

de una capital provinciana que sólo vivía para la religión y la música. La presentación de estos relatos se ordena de acuerdo con los tres aspectos reseñados en el párrafo anterior.

1.1. El Miserere de Doyagüe

El sentimiento del pecador arrepentido ante importantes faltas cometidas en su juventud, encontró una apropiada vía de expresión en el salmo miserere, que se interpretaba en todos los templos, especialmente durante las celebraciones litúrgicas de la Semana Santa. El Romanticismo encontró en la carga penitencial de este salmo un *leitmotiv* apropiado para exaltar la nobleza del arrepentimiento, y convirtió al miserere en la inspiración de varios relatos de la época, entre los que podemos citar la leyenda de Becquer *El Miserere*¹⁰ y los escritos que expondremos a continuación. En el caso de Doyagüe, desconocemos si hubo una fuente popular que pudo inspirar las narraciones que se analizan en este apartado o si la historia fue inventada por Matilde Cherner, algo que parece improbable porque existen variantes de la leyenda. En cualquier caso, todas las versiones tienen en común la pasión amorosa “prohibida” y el consecuente arrepentimiento que, como se avanzó más arriba, contrastan fuertemente con la vida rutinaria de Doyagüe.

1.1.1. Antecedentes de la leyenda

Las primeras referencias a Doyagüe como autor de un inspirado miserere no son mitificadoras, pero parecen preparar el camino hacia la construcción de la posterior leyenda. Estos escritos aparecen durante los primeros años de su magisterio en la catedral salmantina, como refleja Pablo Zamalloa en *El Semanario erudito y curioso*¹¹ de Salamanca. En junio de 1794, este autor escribía una serie de impresiones y consideraciones sobre la pasada Semana Santa, y se refería al canto del miserere en los oficios de la catedral, anotando a pie de página que el autor de la pieza que mencionaba era Doyagüe.

En el *Miserere* me parecía oír a David entonando en presencia del Universo atónito versos siempre nuevos. La composición del viernes basta para grangear a su autor la reputación de músico: sin ruido, sin confusión, y haciendo uso de los instrumentos más sentimentales, como son los de cuerdas, con el bajo continuo, y con el alternado de las voces humanas solas nos detuvo larga media hora sin uniformidad ni pesadez; antes con unos sentimientos variados, pero todos guiados a un centro común¹².

Un año después, Zamalloa continuaba las reflexiones sobre la Semana Santa salmantina, haciendo un recorrido por los monumentos del Jueves Santo expuestos en las distintas iglesias y analizando éstos, así como las obras de arte de los templos que visita. Vuelve al miserere, en primer lugar al del miércoles, señalando que era de Doyagüe y alabando, una vez más, cómo la música del maestro salmantino expresaba el sentido del texto

¹⁰ Además de en numerosas ediciones, esta leyenda está recopilada en Bécquer (1862): *Rimas y Leyendas*. Madrid: Espasa Calpe, 2009.

¹¹ Como indica Rodríguez de la Flor, Pablo Zamalloa es el seudónimo que utilizaba José Luis Munárriz. Rodríguez de la Flor (1988): *El Semanario...*, p. 28.

¹² Zamalloa (1794): *Semanario de Salamanca*, 3/6/1794, pp. 167-168.

porque David estaba en el mayor abatimiento al considerar la gravedad de su pecado, pide a su Señor y Redentor que le devuelva la alegría, y no una alegría retonzona, sino una alegría saludable, que le asegure en la confianza de su Dios; de aquí es que el músico no debe darle a la expresión, pues que ésta debe corresponder enteramente al sentimiento¹³.

Más adelante se refiere al miserere del jueves, que era de García Fajer, afirmando que de esta pieza sólo merecía su aprobación el *Tibi soli*, para volver a glosar a continuación el miserere del viernes, “del que hablé en el año pasado”, poniendo en nota al pie que su autor era Doyagüe. Acusaba a los compositores en general de poner siempre músicas “chillonas” en el momento del miserere en que David, arrepentido y abatido, pide a Dios que le conceda confianza y alegría. En la obra de Doyagüe, sin embargo, no ocurre “cosa semejante, sino que se conserva hasta el fin el espíritu de compunción sostenido por el tono de aflicción y de abatimiento”. Así, la música expresaría claramente el sentido penitencial de este salmo y el pueblo sentiría el luto en su corazón “tan propio para acabar bien este día”¹⁴.

1.1.2. El miserere de Matilde Cherner

Matilde Rafaela Cristina Cherner y Hernández¹⁵ fue una mujer que desafió los convencionalismos sociales de un mundo predominantemente masculino. Nacida en Salamanca, se marchó a Madrid y se dedicó a escribir artículos en distintos periódicos y revistas, consiguiendo vivir de este trabajo. Como afirma Rodríguez Sánchez¹⁶, Cherner era “una mujer de gran formación, culta, de ideas progresistas y de claras y marcadas convicciones políticas”, aunque también “es inevitable encontrar en ella muchas de las características literarias y vitales propias de su época”.

“El Miserere de Doyagüe”¹⁷, tuvo sin duda una gran difusión pues la historia reunía elementos que podían satisfacer a distintas clases de público. Así, encajaba perfectamente en *La Moda Elegante* (1875) una refinada publicación “de señoras y señoritas” que se distribuía por toda España e Hispanoamérica y se dirigía a un público supuestamente consumidor de historias románticas, y también en la *Revista de España* (1880), una publicación más general que aglutinaba a lectores cultos y trataba temas diversos. Basándose quizás en alguna narración oral, trata de justificar la maravillosa inspiración que ella encuentra en esta pieza, en una historia de amor juvenil llena de pasión y renuncia, que encaja perfectamente dentro del arquetipo de las historias del Romanticismo.

Como salmantina, esta escritora conocía la figura de Doyagüe desde su juventud y, sin duda, había asistido regularmente a la catedral en una época en que la música de este autor acompañaba a todas las ceremonias solemnes que allí se celebraban. La admiración de Cherner por la obra de Doyagüe y el origen de su genial creatividad son el hilo conductor de una historia que se basa en que “cuando las pasiones luchan y

¹³ Zamalloa (1795): “Reflexiones”. *Semanario de Salamanca*, 11/4/1795, p. 36.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 41-42.

¹⁵ Tomó su seudónimo “Rafael Luna” de su segundo nombre y el segundo apellido de su padre, Juan Cherner y Luna. Hay una breve biografía de esta escritora en Villar y Macías (1887): *Historia de Salamanca*, libro IX.

¹⁶ Rodríguez Sánchez (1999): “Matilde Cherner, canon y anticanon...”, pp. 363-375.

¹⁷ Luna (1875): “El Miserere de Doyagüe”. *La Moda Elegante*, 28 de febrero, (pp. 63-64) y 6 de marzo de 1875 (pp. 68-70). Cinco años después apareció en la *Revista de España*, tomo LXXIV, Mayo y Junio, 1880, pp. 506-522. Editado en el Apéndice I (vol. II, pp. 23-30)

combaten en el corazón del hombre, de aquel rudo choque suele brotar la chispa divina que alumbra la carrera del genio”¹⁸.

Como “la calma y la felicidad jamás elevaron el alma humana a la altura a que la elevan el dolor, el sufrimiento, la culpa”, Cherner, encuentra en la leyenda de Doyagüe las experiencias y sentimientos necesarios para alimentar su brillante inspiración, pues quizás veía poco probable que un hombre del que se solía afirmar que jamás se había apartado de la seriedad de una vida dedicada a la religión y a la música, hubiese podido componer una pieza tan inspirada como el famoso *Miserere*. Por ello construye una singular historia en la que añade la pasión amorosa y el remordimiento ante la trasgresión de las normas convencionales, presentando estos sentimientos como la fuente de la gran creatividad del músico.

La narración se sitúa en el año 1774, cuando Doyagüe tenía 19 años, y nos presenta a un modesto y tímido joven estudiante de la universidad salmantina, especialmente dotado para la música, que destacaba “por su aplicación, por su docilidad, por su fácil comprensión y exquisito sentimiento”. A continuación, comienza a describir el Convento de las Úrsulas, cuya madre priora, tía del joven Doyagüe, recibía diariamente la visita de su sobrino. En esas reuniones se hablaba principalmente de música y a ellas asistía, discreta y silenciosa, una joven novicia huérfana y sin vocación religiosa, que estaba bajo la tutela de la parienta de nuestro músico. En el más puro estilo romántico, Cherner se detiene a describir el aspecto del hábito y demás detalles de la orden religiosa a la que pertenecían las damas de esta narración, poniendo en su relato las correspondientes dosis de sensualidad que van anticipando al lector el posterior desarrollo de la historia.

La joven novicia, de nombre Margarita, estaba en el convento por voluntad de sus hermanos mayores, sacerdote y militar, respectivamente, que habían pensado apartar de los males del mundo a una criatura llena de vida y belleza, aunque “debían haber recordado que el fuego no siempre se apaga, aun cuando se entierra bajo la ceniza, y que, por el contrario, a su abrigo suele hacerse más intenso y duradero”¹⁹. Como es previsible, se cuenta que entre los dos jóvenes fue surgiendo la pasión, que un día intercambiaron unas palabras y un breve roce de sus manos y, a partir de aquel instante, comenzaron a escribirse notas y a pensar en una vida en común fuera de las rejas del convento. Así prepararon concienzudamente su fuga, que tendría lugar una tarde de Miércoles Santo.

En aquella época, y también en otras, como indica la propia Cherner, el pueblo salmantino solía cruzar la catedral para acortar la distancia entre algunas calles y eso es lo que hacía frecuentemente Doyagüe, que vivía en las proximidades del templo. Así, cuando se disponía a recoger a Margarita, “con el alma cegada por la concupiscencia, con el corazón combatido por las pasiones”²⁰ fue a atravesar el templo en el preciso momento en que la capilla musical estaba entonando el *miserere* habitual de aquella fecha litúrgica. Al escuchar esta música penitencial, sintió cómo “su alma, agitada por el remordimiento, doliente, destrozada, sollozante, se inspiraba en el salmo del rey-profeta, y de sus profundidades, sombreadas por la culpa y que el arrepentimiento principiaba a iluminar”²¹, y cayó de rodillas decidiendo no acudir a la

¹⁸ Luna (1875): “El *miserere*...”, p. 506.

¹⁹ *Ibidem*, p. 510.

²⁰ *Ibidem*, p. 520.

²¹ *Ibidem*, p. 521.

cita. Y fue justamente ese sentimiento de contrición el que, cuando ya se había convertido en maestro de capilla, inspiró la celeberrima obra supuestamente elogiada por Rossini, como se verá más adelante, que todos los años se interpretaba por cuaresma en la catedral salmantina.

Cherner añadía que escuchando el inmortal *Miserere* “se nos revelan las torturas, las angustias, los dolores de aquel alma pura y delicada cuando al borde del precipicio, Dios mismo pareció detenerla”. Para finalizar el relato, como veremos después, añadía que “esta culpa y la esperanza del perdón le hacían entonar en su lecho de muerte los versículos de su *Oficio de difuntos*, y expiró cantando el *Parce mihi* con la majestad de un angel que se eleva al cielo”²².

Muy poco después de la aparición del artículo de Matilde Cherner en la *Revista de España, Crónica de la Música*²³ se hacía eco de este relato con un resumen del mismo presentándolo de manera atractiva, aunque con menos elementos románticos que la narración original. Al final del artículo afirmaba que “el célebre *Miserere* de Doyagüe representa el arrepentimiento de la fatal pasión que concibió por una joven destinada como él a la iglesia” y que esta obra, “una verdadera joya del arte”, se cantaba todos los años en la Catedral de Salamanca.

1.1.3. La leyenda del miserere en otros escritos

Además de protagonizar algunos escritos, el mito se incorporó a otras obras, como una novela romántica por entregas o un texto con pretensiones históricas. En 1886, la leyenda del *Miserere* de Doyagüe aparecía como fondo de un relato romántico, que compartía con ella la renuncia a un amor imposible. Se trataba de una corta narración, publicada en Barcelona, titulada *Ella*²⁴, una novela de amor, donde el protagonista veía por primera vez a su inalcanzable amada un viernes de cuaresma en el interior de un templo, mientras “la música de la capilla ejecutaba el sublime *Miserere* de Doyagüe. Aquel poema musical que encierra el arrepentimiento de una página de amor sacrílego en alto grado y que no es del caso consignar”. Este relato, escrito por Francisco Grasys Elías, nos muestra cómo los indudables atractivos novelescos de la leyenda del *Miserere* servían para ilustrar y presentar otras historias de amor.

En 1902, encontramos en la prensa una nueva referencia a la leyenda del *Miserere* de Doyagüe. Ésta aparecía de forma tangencial dentro de un relato por entregas que publicó José María Martínez y Ramón, titulado “Grandezas de un cura”, que alababa la figura de Ceferino Calderón, sacerdote de Torrelavega. En medio de su historia, el autor insertaba la siguiente reflexión:

Todos conservamos indelebles huellas de las festividades católicas en nuestro corazón...Siempre que de este asunto se trata viene a la memoria el arrepentimiento del gran Doyagüe, insigne músico de Salamanca. Cierta dama problemática, enamorada perdidamente de él, dióle una cita para la noche del Miércoles Santo. Interesado a su vez, el célebre maestro por aquella mujer impúdica, refrenaba, con no poco trabajo su impaciencia, paseando las calles de la ciudad, en espera de la hora convenida. No sabía ya cómo acortar

²² *Ibidem*, p. 522.

²³ León (1880): “El miserere de Doyagüe”, p. 3.

²⁴ Grasys Elías (1886): “Ella (historia de un pañuelo de batista)”. La pequeña novela, que sólo menciona a Doyagüe al principio, concluye en el número siguiente de la misma revista, correspondiente al 19/7/1886.

las riendas a su deshecho afán, y para hacer tiempo, se refugió en las naves de la basílica salmantina, cuando ya terminaba el Oficio de Tinieblas. El coro de salmistas entonaba los versículos del Miserere, y bajo las naves altísimas, cubiertas por el velo del anochecer (penumbra, donde no era sombra) resonaban doblemente angustiosos los clamores del Rey Profeta. Doyagüe, va despertando según cada palabra, según cada nota hiere su corazón; siente la inmensidad de aquel dolor que inspira todo el salmo, comprende su miseria, desecha sus apetitos y su alma renace a la luz en medio de las tinieblas catedralicias y al resplandor moral de aquellas estrofas patéticas, medio el más sublime que hallaron para su expresión los grandes infortunios humanos. Doyagüe perpetuó la memoria de su contrición escribiendo un Miserere inspiradísimo que todos los años se canta en la referida catedral el día de Miércoles Santo por la tarde²⁵.

Una parte de la propia leyenda es la negación de la misma, que comenzó en 1886 en la pluma de Pedrell. Esto se debió a los cambios en el gusto y apreciación de la música religiosa, que culminarían en el *Motu proprio* de Pío X, cuyas directrices consideraban a la música de Doyagüe y sus contemporáneos demasiado ampulosa e incluso profana, viéndola como fruto de una moda que convirtió a los compositores más destacados, “pertenecientes a una época de ’rossinismo feroz’, en ’idolillos’ locales” incuestionables para todos sus paisanos, aunque en realidad no merecieran serlo²⁶. De esta forma, Pedrell empezó a cuestionar la obra de Doyagüe, combatiendo su leyenda e insistiendo en que su figura estaba sobrevalorada. Aludiendo al artículo de Cherner, aunque sin citarlo, insistía en el carácter retraído y poco novelesco del compositor, aunque no dejaba de apreciar el famoso *Te Deum*:

Escribimos intencionadamente esta frase con ánimo de reclamar ante el tribunal de la verdad contra las escenas novelescas inventadas por un ramplón gacetillero para hacer interesante por medio del conato del rapto de una novicia, la historia del Miserere del sencillo y virtuoso Doyagüe. Tan sencillo en sus maneras y tan virtuoso como particular y sacerdote que, abstraído de toda sociedad y de carácter algún tanto duro, pasó su larga vida en el retiro y sin ambicionar los aplausos de la fama. Y es tan cierto lo que afirmamos que solamente salió de su aislamiento en 1817 para dirigir en la Capilla Real su magnífico *Te Deum*, cantado con motivo del feliz alumbramiento de la reina D.^a Isabel de Braganza²⁷.

En 1891 encontramos una breve mención a la leyenda del miserere en un escrito de Ramón Barco, al que nos referiremos más adelante. Después de glosar la figura del compositor salmantino, el autor insertaba este breve párrafo:

La fábula también ha hecho presa en el nombre de Doyagüe y al buen presbítero –al fin clérigo era– ha intentado convertirlo en ente fantástico, con pasiones volcánicas, trasunto de Claudio Frollo, pero mejor que éste, porque supo encontrar en el misticismo apaciguamiento a las luchas de su espíritu, y en la música salida de sus arrebatos de poeta. ¡Cosas de poetas también!²⁸

Esta reflexión desmiente también la leyenda (“¡cosas de poetas!”) y relaciona el papel que en la misma representa Doyagüe con el arcediano de la Catedral de Notre Dame, un personaje de *Nuestra Señora de París* (1831) de Víctor Hugo, que estaba

²⁵ Martínez y Ramón (1902): “Grandeza de un cura” (continuación). *La Dinastía*. Número 6857, p. 2.

²⁶ Las músicas de estos “Idolillos” “por supuesto todas muy malas (...) se han formado por conglomerados de rutina como se forman todas las leyendas del rebaño”. Pedrell (1909): “Idolillos”. Transcrito en López-Calo (1991-92). “Felipe Pedrell y la reforma..”. Sobre las opiniones de Pedrell en relación con el *Motu proprio* de Pío X, ver Bonastre (1972): “Pedrell, precursor de la reforma litúrgica de 1903”, pp. 103-107.

²⁷ Pedrell (1886): *Celebridades musicales...*, p. 537.

²⁸ Barco (1891): “¡Oh Dios mío qué prodigio!”. *El Liberal*, 17 de febrero de 1891, p. 2.

enamorado de la gitana Esmeralda pero, a diferencia de Doyagüe, no mostró ningún arrepentimiento por su pasión prohibida. Ésta es la única referencia que hemos encontrado en la que se compara al Doyagüe de la leyenda del *Miserere* con un personaje literario.

Más de veinte años después de la anterior cita de Pedrell, el mismo musicólogo afirmaba que “de leyendas de música de rebaño e idolillos de localidad, pocas tan saladísimas y perdurables como la de Doyagüe en Salamanca y la de Eslava en Sevilla”. A partir de esta afirmación, Pedrell escribía:

¡Qué de cosas corren por ahí escritas (sin contar las que se han dicho de oído a oído) sobre el mérito del buen Doyagüe! ¡Qué de pretendidas escenas de su vida, románticas y novelescas en tonto...! [...] La leyenda del *Miserere* de Eslava es, si cabe, más cómica y perdurable que la de Doyagüe²⁹.

Además de las versiones presentadas en los anteriores escritos, existe una variante más dramática del mito que aparece por primera vez en la obra de Mitjana, que menciona la historia del *Miserere* para negarla. Así, se refiere a Doyagüe en los siguientes términos:

Es un verdadero *romántico de vanguardia* con todas las cualidades y todos los defectos que ello conlleva. El intenso sufrimiento, exagerado, externo de sus diversos *Miserere* impresionaba enormemente al auditorio y las imaginaciones exaltadas de la época vieron en este sufrimiento la manifestación de los violentos remordimientos que atormentaban a un alma criminal. Esas desesperadas súplicas tenían que proceder de un pecador arrepentido y se inventó que este excelente sacerdote, cuya vida fue pura y ejemplar, era un gran culpable. Loco de amor, no había dudado en traicionar a Dios y en *seducir a una monja* de uno de los conventos de Salamanca; luego, para ocultar su pecado, *había asesinado a su amante*. La historia va bien con el estilo romántico, circuló en la época, pero no es más que una calumnia que ni merece ser refutada³⁰.

La versión anterior muestra dos grados más avanzados de la leyenda del *Miserere* añadiendo al pecado de los amores prohibidos de Doyagüe la consumación del mismo y la idea del posible asesinato de su amante, algo que habría aumentado su culpa y, por lo tanto, el posterior arrepentimiento. Considerando que Mitjana es uno de los autores más leídos de su generación, sin duda, ésta fue la versión más difundida entre los estudiosos e interesados por la música, de la que se hace eco Mary Hamilton³¹, como se expresará más adelante. Como Pedrell, Mitjana combatía la famosa leyenda, insistiendo igualmente en que Doyagüe jamás pensó en otra cosa que en su música y su ministerio sacerdotal. Consideraba al autor salmantino como un “artista de indiscutible valor cuya extraordinaria fama en su patria nos parece un poco exagerada”, aunque le presentaba como un compositor de mérito e insistía en la idea de que sus defectos son propios de su época, como la falsedad de la historia del *Miserere*, fruto únicamente de la exaltación del periodo romántico.

²⁹ Pedrell (1909): “Idolillos”..., pp. 204-205. El *Miserere* de Eslava, compuesto en 1835 para dos coros y orquesta, es para Virgili “la obra que mejor ejemplifica la línea teatralizante y ampulosa, en la que música y texto se alejan del realce mutuo necesario en la música sacra”. Sobre esta significativa pieza, que se interpretó cada año en Sevilla hasta 1945, hay abundantes noticias en la bibliografía. Sin embargo, no hemos encontrado ninguna referencia a la leyenda que menciona Pedrell. Virgili (2004): “La música religiosa...”, p. 188.

³⁰ Hemos señalado en cursiva las principales ideas del párrafo. Mitjana (1920): *Historia de la Música en España*, pp. 255-256.

³¹ Hamilton (1937): *Music in eighteenth century Spain*, p. 247.

1.1.4. La leyenda medio siglo después

Como ya se ha indicado, desconocemos en principio si el relato del arrepentimiento de Doyagüe ante sus supuestos y prohibidos amores de juventud fue una creación de Matilde Cherner o estaba presente en la tradición oral del pueblo salmantino. Sin embargo, la aparición de distintas variantes demuestra que la historia no fue tomada directamente de Cherner, algo que queda aún más claro leyendo la versión que proporciona Mariano de Santiago Cividanes en 1934, de la que no cita ninguna fuente³². Seguramente la celebridad de Doyagüe contribuyó a que la romántica historia se propagase con éxito y perviviese entre las gentes de la ciudad, permaneciendo sus ecos con las modificaciones propias de la transmisión oral.

En este caso, la célebre obra se debe también a la pasión que el entonces inexperto músico sintió por una dama, pero en esta versión no se trataba de una novicia, sino de una joven viuda que, desde su mayor experiencia, se había fijado en él desviándole de su sagrado destino. El objeto de los amores de Doyagüe era Doña Leonor de Acuña, una jovencita aristócrata viuda de un condestable, con el que se había casado por imposición de su familia. La joven enlutada era muy hermosa y “los negros crespones realzaban su belleza”; tenía varios pretendientes, pero había puesto sus ojos en el modesto compositor y futuro sacerdote, atraída por la emoción de una relación prohibida.

El joven Manuel y Doña Leonor se habían conocido gracias a la antigua costumbre salmantina por la que hombres y mujeres paseaban por la Plaza Mayor girando en sentido contrario, con objeto de encontrarse en cada vuelta. Ambos se habían enamorado a pesar de la oposición familiar, pues la familia de él deseaba que cantase pronto misa y la de ella un pretendiente de mayor nivel social³³. Un miércoles santo, cuando apuntaba la primavera y los fieles salían de la catedral después de asistir al oficio de tinieblas, los dos enamorados hablaron a través de la reja de la casa de doña Leonor y se pusieron de acuerdo para fugarse juntos. La voluntad del joven flaqueaba ante la presencia de su amada, pero tenía serias dudas y remordimientos pues “todo un mundo de misticismo se derrumbaría con el escándalo de la escapatoria; pero ella lo quería y así lo habían concertado”³⁴.

Al día siguiente, jueves santo, Doyagüe se dirigió a la catedral, como el resto de los fieles y, a la par que admiraba la belleza del edificio, escuchó cantar los versos del *miserere*, sintiendo una melancolía y misticismo que le hicieron arrepentirse y renunciar a su amada. Así nació “la chispa primera del gran *Miserere* que entusiasmó a Rossini”. El relato concluye mencionando algunas de las principales obras de Doyagüe, como el *Magnificat* que encerraron en su tumba y el hecho de que fuese famoso y celebrado en España y el extranjero.

Como puede verse, esta historia retoma las ideas que presentaba Cherner, aunque entronca con la versión de Martínez Ramón, presentada más arriba, según la cual una dama “impúdica”, enamorada del músico, trató de apartarle de su vida religiosa. El tiempo transcurrido entre los escritos, ha modificado la versión que se

³² Cividanes (1983): “El Miserere de Doyagüe”, pp. 153-155. Este relato forma parte de un libro titulado *Salmantinos ilustres*, que se escribió en 1934, aunque no se publicó hasta 1983.

³³ El punto de la diferencia social es común con la leyenda de Pergolesi. Domínguez (2009): *Un sublime poema del dolor...*

³⁴ Cividanes (1983): “El Miserere de Doyagüe”, p. 154.

cuenta, pero sigue basándose en los mismos pilares: el amor prohibido, la pasión dispuesta a saltar por encima de la educación y vocación religiosa de Doyagüe³⁵, y el arrepentimiento que le conduce a renunciar a sus sacrílegos planes y será la fuente de una gran inspiración, que durará toda su vida, y se materializará en una obra sublime; ésta elevará a su autor a la altura de los grandes genios universales, cuyo máximo representante en la España de la época era Rossini, y será el paradigma de todos los misereres románticos.

En los relatos que hemos expuesto encontramos al menos un aspecto que los convierte en inverosímiles o, al menos, en muy improbables. Ninguno de ellos menciona el hecho de que Doyagüe en su juventud era mozo de coro de la catedral Salmantina y, como tal, debía estar presente siempre en el culto, bien desempeñando alguna función musical o simplemente como acólito. Esta obligación era aún mayor durante las funciones solemnes, como los oficios de Semana Santa. De esta forma, un Miércoles o Jueves Santo, donde se sitúan todas las narraciones, Doyagüe se encontraría dentro del templo durante toda la celebración litúrgica y no es plausible que entrase desde fuera sorprendiéndose al escuchar el miserere. Y por las mismas razones, es muy improbable que escogiese un día solemne para su premeditada fuga.

1.2. Doyagüe murió como los genios

Otro de los tópicos que encontramos en la literatura sobre el compositor salmantino se basa en la idea de un Doyagüe anciano y “loco”, o al menos indiferente a las cosas de este mundo, que reacciona ante la interpretación de una de las piezas de ópera italiana en boga en la España de la segunda mitad del siglo XIX, que se supone no conocía por haber estado siempre encerrado en el mundo de las composiciones religiosas, sin ambicionar la fama ni los honores que correspondían a su talento. El personaje que se atreve a importunar a Doyagüe con su visita varía de una narración a otra, así como la pieza concreta, que en algún caso es del propio Doyagüe. Además se hace hincapié en que, en sus últimos momentos, Doyagüe recobró la cordura y murió entonando un fragmento de su *Oficio de Difuntos*. A continuación se analizan estos relatos.

En 1872, el *Boletín eclesiástico de Salamanca y Ciudad Rodrigo* publicó una narración de Lucas García Martín³⁶, catedrático de la Facultad de Medicina de la universidad salmantina. En este artículo, se describe una escena de los últimos meses de la vida de Doyagüe, a la que se referiría Cherner seis años después (ver tabla 1.1), protagonizada por el anciano músico, postrado en un sillón y sumido en sus pensamientos sin interés por nada de este mundo. En ese estado lo encontró Piñeiro, un oficial y músico notable, que pasaba una temporada en Salamanca y quiso conocer al maestro tras escuchar una interpretación del *Te Deum*. Doyagüe no había reaccionado a la visita hasta que el forastero tocó el piano de forma estridente y le causó gran indignación. A continuación, Piñeiro ejecutó de forma armoniosa motivos de *La Extranjera* de Bellini y el anciano reaccionó demostrando que aún permanecía el genio musical en su alma. Concluye el escrito recordando que tanto Mozart como

³⁵ Como indicamos en el párrafo siguiente, ninguno de los relatos sobre el *Miserere* mencionan que Doyagüe era mozo de coro. Según el de Cherner, era un estudiante universitario y de acuerdo con el de Civitanes, su familia deseaba que se ordenase sacerdote.

³⁶ García Martín (1872): “El genio”, pp. 88-94. Transcrito en el Apéndice I, pp. 20-23.

Beethoven recobraron sus facultades en su lecho de muerte y entonaron su música. Doyagüe muere también “como estos grandes artistas”, cantando una de sus obras.

Cuántas horas dura su agonía las pasa cantando el *Parce mihi* de su gran oficio de difuntos. Su canto era triste, dulce, poético, tenue. El alma se acercaba a las gradas del trono de Dios y le entregaba esta ofrenda de su genio, pidiéndole al mismo tiempo misericordia y perdón³⁷.

En el mismo sentido que el anterior relato, la biografía de Doyagüe que publicó Matilde Cherner en 1878³⁸, de la que se hablará más adelante, refiere una anécdota de los últimos años de Doyagüe, cuando su mente estaba ya nublada por su avanzada edad y pasaba los días inmóvil en un sillón con la mirada perdida. Entonces se presentó en su casa un oficial amante de la música y gran admirador del maestro; el visitante deseaba ver al músico e insistía en que, a pesar de su estado de postración, era imposible que no quedase en aquel anciano “la llama del genio”. Para comprobar este extremo, abrió el viejo piano que había permanecido cerrado mucho tiempo y emitió sonidos disonantes ante la cara de disgusto y las súplicas del maestro de que echasen de allí al intruso. En ese momento, el extraño comenzó a tocar un fragmento de *L’Elisir de amore* de Donizetti, mientras Doyagüe se emocionaba ante la escucha de una pieza bella y bien interpretada. Como se ve, el relato es sustancialmente el mismo que introducía García Martín en su biografía, con la única salvedad del nombre de la pieza que pudo admirar Doyagüe en manos del visitante, en ambos casos perteneciente a un repertorio en boga por aquel tiempo y habitual en las “academias” de la salmantina Escuela de San Eloy³⁹.

Casi veinte años después, Juan Barco incidía en *El Liberal* sobre el mismo tema, con una pequeña variante en el repertorio y los protagonistas, afirmando que Doyagüe murió loco, “como mueren los genios”. En esta ocasión, el visitante de Doyagüe era su amigo Francisco Olivares, que tocó ruidosamente su clavicordio buscando la atención del maestro para interpretar a continuación “combinaciones dulcísimas, creadas quizás por el moribundo”, quien “abrió por última vez los ojos y así expiró”⁴⁰. En estos escritos encontramos nuevamente la mitificación de Doyagüe, cuyo genio musical surge por encima de su decrepitud física y se manifiesta en el momento de su muerte sólo como lo hace en otros grandes compositores, a los que sitúa al mismo nivel que el maestro salmantino.

1.3. Proyección internacional y equiparación a figuras de gran relieve

En una buena parte de las biografías y escritos de musicólogos y aficionados que se ocupan del compositor salmantino durante la segunda mitad del siglo XIX, se eleva a Doyagüe a la altura de grandes mitos de la humanidad y de los principales músicos de la historia. Sin embargo, prácticamente todos inciden en que el

³⁷ *Ibidem*, pp. 93-94.

³⁸ Luna (1878): “Don Manuel José Doyagüe”, publicado en la *Revistas Contemporánea* y en *La Mañana* de los días 23 y 24 de Enero de 1878. Existe un recorte de este artículo en E:Mn. Legado Barbieri. MSS/14027/127.

³⁹ Como se puede ver en el ASE, en aquel centro de enseñanza se guardaban numerosas partituras de los principales operistas de la época. Al repertorio que se interpretaba en la salmantina Escuela de San Eloy, formado en gran medida por óperas italianas de Bellini, Rossini y Donizetti, hace referencia Torrente (2002): “Salamanca”. En *DMEH*, vol. 9, pp. 245-250.

⁴⁰ Barco (1891): “¡Oh Dios mío, qué prodigio!”. *El Liberal*. 17 de febrero de 1891, pp. 1-2.

compositor despreció la fama dedicándose exclusivamente a la música de su catedral, algo que elevaría más su grandeza. Por otra parte, todos los escritos parecen convertir en leyenda la supuesta relación de Doyagüe con Rossini, quizás el compositor más famoso y respetado de la España de aquella época. Aunque algunos relatos parecen exagerados, es muy probable que la relación entre ambos maestros fuese cierta, como argumentamos en el apartado siguiente, dedicado a la biografía del maestro de capilla salmantino.

Sólo cuatro meses después de la muerte de Doyagüe, Álvaro Gil Sanz⁴¹, bajo el título *Triunfo del Genio*, defiende la teoría de que sólo la muerte pone verdaderamente de manifiesto a las grandes figuras de la humanidad. Este es el caso de Doyagüe, al que sitúa a la misma altura que Homero, Byron, Rafael o Bellini, pues

supo encontrar los puros raudales de la armonía sagrada, e igualar con el estro de sus composiciones la sublime poesía del cristianismo. Sin desmentir la severidad del carácter eclesiástico, terminó su larga vida humilde y desconocido, sin haber aspirado a ostentarse en la altura a que su genio le hubiera levantado.

En noviembre de 1865, la prensa madrileña⁴² se hacía eco de unas importantes funciones de rogativas en Salamanca, a las que había asistido toda la ciudad, desde los más ilustres hasta el pueblo llano, en un ambiente de religiosidad subrayado por la magnificencia de los templos, donde habían sonado las voces más elocuentes. Al mencionar la música “de otro insigne compositor español” que había cerrado las funciones en el Convento de San Esteban afirmaba que

en la santa basílica había resonado antes el eco de una música sublime, compuesta por un insigne salmantino, cuya muerte aún lloran sus amigos, por el gran maestro de capilla de la misma iglesia, por el último profesor del arte de las armonías en la universidad, por el competidor de Rossini en la oposición a la Capilla de Nápoles, por el segundo compositor de música sagrada, según el parecer de este último, por el genio español, tan desconocido en su patria como admirado en Roma, lo que no es muy frecuente entre nosotros, por el ilustre Doyagüe.

El anterior relato muestra que el músico salmantino era ya un mito. No sólo le situaba al nivel del famosísimo Rossini, sino que le llevaba a competir profesionalmente con él en su propio país. En este sentido, casi un siglo más tarde,

⁴¹ Además de diputado progresista y Jefe Político de Salamanca en 1843, Gil Sanz fue uno de los juristas más importantes del siglo XIX, publicó artículos en *El Semanario Pintoresco Español* y participó activamente en *El Correo Salmantino*, periódico trisemanal promovido por los progresistas de la ciudad.

⁴² Se describía una novena solemne celebrada entre los días 3 y 12 de noviembre entre el Convento de San Esteban y la catedral, con las correspondientes procesiones de ida y vuelta de un templo a otro. La misiva hacía mención a una epidemia de cólera y centraba las funciones religiosas en el marco de las rogativas que solían celebrarse ante este tipo de vicisitudes. Carta aparecida en “Noticias de las provincias” y firmada por “un presbítero de Salamanca”, publicada en *La Esperanza*, periódico monárquico de Madrid, de 22/11/1865. A estas funciones hacen referencia las AC, en relación con las conversaciones que mantuvieron los frailes de San Esteban y el Cabildo para celebrar la novena de San Roque con procesión a la catedral de las imágenes de la Virgen de la Vega y San Roque, que se trasladarían desde San Esteban para estar al lado de los restos de San Juan de Sahagún, custodiados en la catedral. Las actas señalan que se cantaría una salve por la capilla de música; no indican el autor que, según *La Esperanza* y un acuerdo del Cabildo del que se tratará más adelante, era Doyagüe. E:SA: AC 76, ff. 214-214v.

Artero afirmará que la música de Doyagüe era conocida e interpretada en Roma⁴³. En este último caso, las implicaciones de la afirmación son diferentes, pues se trata de un artículo escrito por un erudito, con pretensiones de rigor científico.

Con menor extensión que estos escritos, un buen número de publicaciones equipararon también a Doyagüe con Rossini, e incluso con Mozart, como hacía Mariano Zabala Abarca⁴⁴, maestro de capilla de la catedral salmantina y profesor de la Escuela de San Eloy en su *Discurso* de apertura del curso 1885-86, donde se confesaba “entusiasta de la ciencia que ha inmortalizado a Rossini, Mozart y Doyagüe”⁴⁵ y dedicaba los más encendidos elogios al compositor, de quien se consideraba indigno sucesor. Sobre el mismo tema incidía José María Sbarbi afirmando que la “grandeza de su talla” se manifestaba en que “todo un Rossini” alabó su música y mantuvo con él correspondencia epistolar⁴⁶. Un aficionado dirigía una carta a Barbieri donde afirmaba que, según Rossini, Doyagüe era “el primer compositor sagrado del mundo”⁴⁷.

Como veremos más adelante, el musicólogo Maurice Cristal, en una amplia referencia a Doyagüe publicada en el periódico de París *Le Ménestrel* en 1875, considera al maestro salmantino como “el Sebastián Bach de España”⁴⁸ y afirma, basándose sin duda en la obra de Fétis⁴⁹, que en sus numerosas piezas “persigue la alianza de las formas severas con las tendencias armónicas de la música moderna”, extinguiéndose con él “la originalidad mística de los músicos de la iglesia española”⁵⁰. Aunque probablemente Cristal da más importancia a la mencionada “originalidad mística” que a la obra de Doyagüe, considera a éste “el último representante de la escuela religiosa lírica española”. Este testimonio, que analizaremos a lo largo de este mismo capítulo, es de especial valor porque presenta la visión menos apasionada de un musicólogo de París y pone de manifiesto la proyección internacional de la figura de Doyagüe y su consideración al más alto nivel de la música religiosa.

Como es natural, en ocasiones la proyección internacional de Doyagüe aparece unida a su célebre *Miserere*. Así, en *La Ilustración Española y Americana* se afirmaba

⁴³ Para Artero Doyagüe fue “uno de los más fecundos y famosos [compositores] de Salamanca y que ya en su tiempo tenía gran fama en toda la nación y hasta en Roma se ejecutaban sus obras”. Artero (1949): *Música y músicos...*, p. 11.

⁴⁴ Mariano Zabala Abarca fue maestro de capilla y contralto de la Catedral de Salamanca, donde tomó posesión el 2 de mayo de 1884 y permaneció hasta el 15 de abril de 1896, en que marchó a la Catedral de Badajoz. Zabala colaboró con Barbieri proporcionándole información sobre maestros de capilla y organistas de la catedral. Ver Torrente (2002): “Zabala Abarca, Mariano”. En: *DMEH*, vol. 10, p. 1072.

⁴⁵ Zabala Abarca (1885): *Discurso...*, p. 28.

⁴⁶ Sbarbi (1897): “Doyagüe”. En *Ambigú literario*, p. 345.

⁴⁷ A esta carta, firmada por Juan Fernández Rioseco, se hará referencia más adelante. E:Mn: Legado Barbieri. Mss 14007/2 /19. Citado en Barbieri (ed. Casares) (1986): *Biografías y Documentos sobre Música...*, p. 189.

⁴⁸ Cristal (1875). “Boccherini et la musique religieuse en Espagne”. *Le Ménestrel*, nº 31, 4 de julio de 1876. Se refiere a Doyagüe en la página 245.

⁴⁹ Fétis (1866). “Doyagüe (D. Manuel-José)”. *Biographie Universelle des musiciens...*, vol. 3, pp. 52-53.

⁵⁰ La postura de Cristal puede considerarse un precedente del estudio clásico sobre el misticismo musical español de Henry Collet (1913): *Le mysticisme musical espagnol...*

en 1877 que el famoso salmo penitencial estaba entre “los más escogidos” que interpretaba la Capilla de San Pedro de Roma, “aquella Capilla que en un tiempo tuvo por maestro director a nuestro Salinas, y que ha ejecutado con admiración y aplauso, y en ocasiones repetidas, el portentoso *Miserere* de nuestro insigne Doyagüe”⁵¹. De la veracidad de esta última afirmación, no tenemos constancia y puede muy bien ser fruto del carácter legendario que había tomado la figura del salmantino.

Durante la segunda mitad del siglo XIX es habitual encontrar el nombre de Doyagüe entre las figuras más reputadas de la historia de la música española, como muestran los numerosos ejemplos que se exponen en los siguientes apartados. Uno de ellos, es el discurso leído por Tomás Bretón, para su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁵², que menciona a Doyagüe entre los grandes de la música española junto con San Isidoro, Ramos de Pareja, Juan del Encina, Morales, Victoria, Eslava o Barbieri. El mismo Bretón afirmaba en 1908 que a Doyagüe se le había atribuido “no menor influjo en la revolución de la música religiosa que a Rossini en la profana”⁵³. Vidal y Díaz se atrevía a indicar la opinión del propio Rossini sobre el célebre salmantino que “fue el primero de los compositores de música sagrada por su mística originalidad”⁵⁴.

1.4. Otras manifestaciones del mito

Aunque no alude directamente a ninguno de los tres asuntos estudiados más arriba, se encuentra alguna publicación en que Doyagüe sirve de fondo a una narración “romántica”. Así, en 1882, la *Ilustración Española y Americana* publicaba un relato titulado “La casita de arriba”, que se ocupaba de la reina María Josefa Amalia de Sajonia en un tono romántico, en el sentido de que había dejado su tierra para no regresar y había venido a cumplir con su deber para casarse con un rey sumido en la nostalgia por haber enviudado ya dos veces. La reina habría deseado conocer cuanto antes El Escorial y la corte se había trasladado allí a pasar el verano antes de la fecha acostumbrada. El 15 de agosto de 1819 iban a celebrarse las funciones propias de la fiesta del día y los invitados departían y merendaban “mientras la comunidad de Jerónimos pasaba al coro y la capilla arreglaba con los organistas una misa de Doyagüe”⁵⁵. El hecho referido es perfectamente posible pues, la música del salmantino había sonado en la Capilla Real el año anterior y además, como se explica más adelante, Doyagüe tuvo un hermano fraile jerónimo, que fue organista y maestro de capilla en el Monasterio de Guadalupe, cuya comunidad pertenecía a la misma orden religiosa que la de El Escorial. De todas formas, aunque la autenticidad de esta noticia no se puede confirmar, refleja la relevancia que tenía el compositor.

A principios del siglo XX la mitificación de Doyagüe se refleja claramente en el Monasterio de Guadalupe. Sojo refiere que se contaba en el pueblo una anécdota

⁵¹ El autor del artículo afirma que, una vez que Roma se convirtió en la capital de Italia, perdieron esplendor las ceremonias religiosas de la Semana Santa, y describe a lo largo del texto cómo eran antes; en la página 223 menciona a Doyagüe. Duque y Merino (1877): “La Semana Santa en Roma...”.

⁵² Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Tomás Bretón. El día 14 de mayo de 1896, p. 23.

⁵³ Bretón (1908): “Bosquejo de la música religiosa de hace un siglo”, p. 51.

⁵⁴ Vidal y Díaz (1869): *Discurso que en la apertura de las enseñanzas...*, p. 19.

⁵⁵ “La casita de arriba”. La *Ilustración española y americana*, p. 274.

similar a la famosa escena de Domenico Scarlatti y Händel cuando el primero vio tocar al segundo en Italia. Según esta leyenda, Manuel Doyagüe viajó a Guadalupe para visitar a su hermano Carlos coincidiendo con una de las fiestas donde alternaban los dos grandes órganos. Se advirtió a Fr. Carlos que un organista forastero, al que no podía ver desde su puesto, alternaría con él en el otro instrumento. La magnífica interpretación del desconocido le hizo reconocer inmediatamente al menor de la familia, afirmando: “O es el diablo el que toca o es mi hermano”⁵⁶.

En resumen, el proceso de construcción del mito fue añadiendo distintos elementos, aunque por la cronología de los escritos que conocemos, empieza por su relación con Rossini, que solicitó y alabó su *Miserere*, considerando a Doyagüe como el mejor compositor de música religiosa y llegando a afirmar que envidiaba sus obras. Continúa presentando a Doyagüe ausente de este mundo durante sus últimos años, que sólo reaccionaba ante fragmentos de ópera italiana que estaban de moda en aquel tiempo y, como los grandes genios, recobró la cordura en el momento de su muerte, que se produjo mientras entonaba una parte de su *Oficio de Difuntos*. Por último, el mito se consolida con el arrepentimiento que sintió Doyagüe por unos amores ilícitos de juventud, que es la fuente de inspiración de su famoso *Miserere* y otras obras sublimes que situaron a su autor a la altura de los principales creadores de la humanidad. A pesar de todo, Doyagüe despreció fama y honores y se apartó del mundo en la Catedral de Salamanca, cuya belleza, contribuyó decisivamente a la inspiración del compositor. Con objeto de relacionar la leyenda con la verdadera historia de Doyagüe, a partir del siguiente apartado comenzamos a estudiar la realidad de los hechos contrastados.

2. Datos para una biografía

Doyagüe desarrolló toda su vida profesional dentro de la Catedral de Salamanca donde siguió el proceso habitual de ascensos, que partía del ingreso en el primer nivel de los mozos de coro (“ropa colorada”) alrededor de los 9 años, pasaba por el segundo nivel (“ropa negra”) y continuaba accediendo a una capellanía de coro, seis de las cuáles eran “de música”. Finalmente, el capellán más antiguo solía obtener una ración o beneficio en la misma catedral o en otra diferente. Doyagüe inició este recorrido en 1764 y lo culminó en 1789, cuando obtuvo por oposición el magisterio que mantendría hasta su muerte. A continuación exponemos detalladamente los principales hitos en la vida del compositor salmantino, que también se reflejan en la tabla 1.2.

Tabla 1.2. Cronología de la vida de Doyagüe

Fecha	Acontecimiento	Historia	Música	Reinado
1755	Nacimiento Doyagüe	Terremoto Lisboa Inauguración Plaza Mayor		Fernando VI
1756			Nace Mozart	
1757			Fallece Domenico Scarlatti	
1764	Entra como mozo de coro	Fallece Benito Feijoo	Fallece Rameau	Carlos III
1770			Nace Beethoven	
1773	Mozo de coro ropa negra		Haydn: sinfonías 45, 46, 47 y 49	

⁵⁶ Sojo (1910): “La música sagrada...”, pp. 265-266. Herrero (1912) refiere también esta anécdota, que le había comunicado José Cordero. *Tres músicos...*

Fecha	Acontecimiento	Historia	Música	Reinado
			Mozart: sinfonías 24 y 25 y <i>Lucio Silla</i>	
1774	Primeros villancicos fechados		Gluck estrena <i>Orfeo</i> en París	
1776	Capellanía de Torres y Capilla de Santa Bárbara			
1778	Compone oficialmente villancicos Sustituto en la cátedra de música			
1779	Obtiene una capellanía de música			
1781	Sustituto del maestro de capilla			
1782	Solicita se saque a oposición la cátedra		Estreno de <i>El rapto del serrallo</i> en Viena	
1786			Estreno en Cádiz de las <i>Siete Palabras</i> de Haydn	
1789	Maestro de capilla en propiedad	Revolución Francesa		Carlos IV
1791			Muere Mozart	
1797			Nace Schubert	
1803			Nace Berlioz	
1805		Batalla de Trafalgar	Muere Boccherini	
1806	Compone el <i>Magnificat</i>		Nace Juan C. Arriaga Muere Martín y Soler	
1808		Guerra de la Independencia	Muere Eximeno	José I
1809		Primeras insurrecciones en América	Mueren Haydn y García Fajer Nace Mendelsohn	
1810			Nace Chopin Nace Schumann	
1812	Compone el <i>Te Deum</i>	Destrucción masiva de conventos y casas en Salamanca Batalla de Arapiles Constitución de 1812		
1813		Abolición de la Inquisición Fin Guerra de la Independencia	Nace Wagner <i>La Italiana en Argel</i> de Rossini	
1817	Interpretación Misa y Te Deum en Madrid	Insurrecciones en América		Fernando VII
1820	Liberado de maitines de Navidad por la edad	Comienza Trienio Liberal	Muere Aranaz	
1823		Fin del Trienio Liberal		
1827			Muere Beethoven	
1828			Muere Schubert	
1830	Se interpreta en Madrid la <i>Gran Misa</i>			
1831	Profesor Honorario Conservatorio de Madrid			
1832	Plan de arreglo de la capilla de música		<i>Stabat Mater</i> de Rossini	
1835	Licencia por enfermedad	Primera guerra carlista	<i>I Puritani</i> de Bellini <i>María Estuardo</i> de Donizetti Muere Bellini	Regencia de M. Cristina
1839	Deja de asistir a la iglesia por achaques		Chopin deja Mallorca	
1841	El Cabildo reclama los “papeles de música” Borreguero sustituye interinamente a Doyagüe		Nace Dvorak	Regencia de Espartero
1842	Fallecimiento de Doyagüe		Nace Massenet	

Fecha	Acontecimiento	Historia	Música	Reinado
1843	Entrega de los “papeles de música” por los testamentarios de Doyagüe	Mayoría de edad Isabel II		Isabel II
1843	Homenaje a Doyagüe del Ayuntamiento salmantino		Eco del homenaje en numerosas publicaciones	

Manuel José Doyagüe Jiménez nació en Salamanca el 17 de febrero de 1755, el año en que terminó de construirse la Plaza Mayor y en que tuvo lugar el Terremoto de Lisboa. En España reinaba el matrimonio filarmónico formado por Fernando VI y Bárbara de Braganza y faltaban dos años para la muerte de Domenico Scarlatti. El recién nacido era hijo de Manuel Doyagüe Urrero, natural de Cantalapiedra (Salamanca) y de Bernarda Jiménez Zamora, de Martínez de la Sierra (Ávila). Ambos estuvieron legítimamente casados y vivieron durante su matrimonio en Salamanca, donde el padre ejerció el oficio de platero “con tienda abierta”. Los abuelos paternos, Manuel Doyagüe e Inés Urrero, tuvieron en Cantalapiedra una fábrica de sombreros, en pleno auge en aquella época por la presencia de familias notables en la villa. Los abuelos maternos, fueron Bernardo Jiménez y Teresa Zamora, “labradores honrados”, naturales respectivamente de Zapardiel de la Cañada y Martínez de la Sierra, ambos en la provincia de Ávila⁵⁷. Del matrimonio Doyagüe Jiménez nacieron al menos tres hijos: Carlos, Teresa y Manuel, que tuvo la desgracia de perder a su padre cuando contaba sólo unos días de vida⁵⁸. Ante su precaria situación, la madre procuró que sus hijos varones ingresaran como mozos de coro de la catedral salmantina.

En junio de 1764, el Cabildo seleccionaba a dos mozos de coro entre los diez que se habían presentado. Se trataba de “Manuel Doyagüe Ximénez, hermano de Carlos, mozo de coro, tiene nueve años y tres meses y medio, escribe sobre regla” y Manuel Jerónimo de Abango, que luego sería músico de Astorga⁵⁹. Es razonable pensar que Doyagüe pudo adquirir sus primeros conocimientos musicales de su hermano, que era mozo de coro desde 1757⁶⁰. Sólo cuatro meses después de su ingreso, se apreciaba el adelantamiento del pequeño Manuel en el informe que presentaban los maestros de música y gramática⁶¹. Cinco años más tarde Juan Martín se refería a los hermanos Doyagüe, de veinte y catorce años respectivamente,

⁵⁷ Estos datos están en el *Expediente de Limpieza de Sangre* de Carlos Doyagüe, iniciado en 1774 por Fr. Pedro de Adamuz, prior del Colegio de Guadalupe de Salamanca. Adamuz fue el encargado de investigar el pasado del entonces novicio en su ciudad natal y en los lugares de nacimiento de sus padres; en cada uno de ellos se entrevistó a cinco testigos de edad avanzada, que conocían a la familia, cuyos testimonios coincidieron en que todos ellos eran honrados, de buenas costumbres y práctica religiosa, y no había nada que impidiese al joven profesar en la Orden Jerónima. E:GU: lg. 37, nº 830. Sobre la historia del Colegio de Guadalupe de Salamanca, ver Dorado y Girón (1861): *Historia de Salamanca*, pp. 342-343. En la Catedral de Salamanca no existen expedientes de limpieza de sangre, por lo que en su archivo no constan los antecedentes de la familia Doyagüe.

⁵⁸ Manuel Doyagüe Urrero falleció el 11 de marzo de 1755. Archivo Parroquial de San Martín, Libro de difuntos 1735-1814, fol. 104v. Agradezco esta información a Manuel Pérez Hernández, director del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Salamanca.

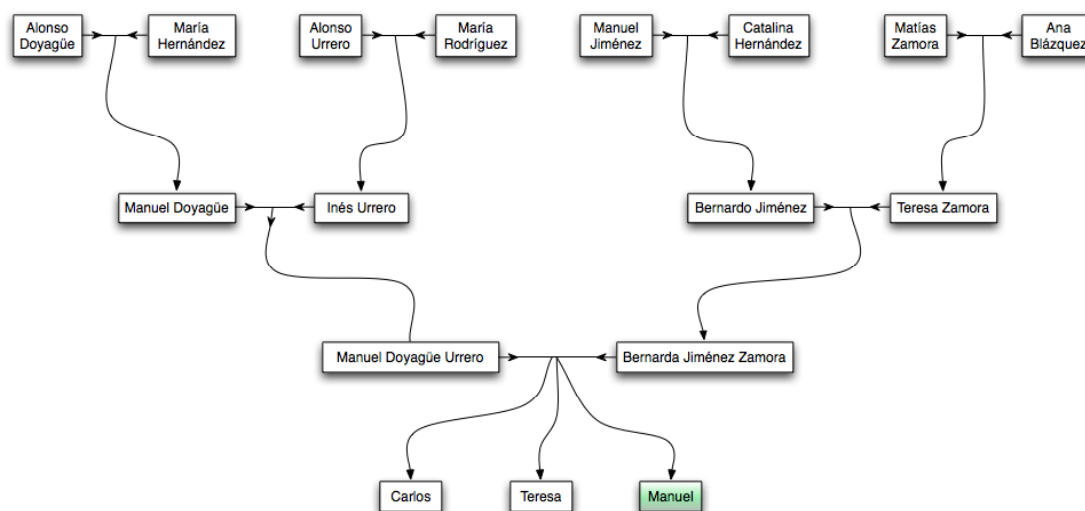
⁵⁹ El maestro Juan Martín examinó a los aspirantes e informó sobre ellos al Cabildo. CO 8 y 15/6/1764. E:SA: AC 57, ff. 676v y 681-681v.

⁶⁰ Carlos Florencio Doyagüe entró como mozo de coro en la Catedral de Salamanca el 3 de junio de 1757. E:SA: AC 56, ff. 268-268v.

⁶¹ CO 19/10/1764. E:SA: AC 57, ff. 758.

afirmando que tenían buena voz y eran diestros en el “canto figurado”; a Carlos le recomendaba el estudio del arpa y a Manuel el órgano⁶².

Figura 1.1. Árbol genealógico de la familia Doyagüe



En septiembre de 1772, Doyagüe estaba “en la [clase] de menores” y aprovechaba bien el tiempo⁶³. Unos meses después, Bernarda Jiménez agradecía al Cabildo la concesión a su hijo de la ropa negra, solicitando “que se le adelantase el coste de los hábitos largos” por no disponer de los medios necesarios y el Cabildo accedía, descontándole el importe en varios plazos⁶⁴. Aunque en las actas no aparece una referencia directa a ello, puede asegurarse que Doyagüe vivía con el resto de sus compañeros en el Seminario desde octubre de 1773. En esa fecha, el Cabildo decidió que, mientras no pudiese establecerse el Colegio de Mozos de Coro, los siete que en ese momento había de ropa negra, pasasen a vivir al Seminario, llevando cada uno su cama, “vistiéndose de su cuenta, y dándoles el Seminario la manutención”⁶⁵.

La obtención de una capellanía era la vía natural de ascenso de los mozos de coro en la carrera eclesiástica, cubriéndose las vacantes por los mozos de ropa negra más antiguos, previo examen de “latinidad”⁶⁶. En abril de 1774, el Cabildo decidió sacar a oposición una capellanía vacante en la categoría “de música”⁶⁷; en este caso,

⁶² Según Martín “aun los dos más pequeños que habían empezado la música estaban bastante instruidos y adelantados, y cumplían con su obligación”. CO 16/1/1769. E:SA: AC 58, f. 588v.

⁶³ En esos términos informaba su maestro de gramática. CO 18/9/1772. E:SA: AC 59, f. 366.

⁶⁴ La concesión de la ropa negra era un ascenso en la escala de mozos de coro, que entraban vistiendo ropa colorada. CO 26/4/1773. E:SA: AC 59, f. 458.

⁶⁵ CO 25/10/1773. E:SA: AC 50, ff. 566-566v.

⁶⁶ De las veinte capellanías que había en la Catedral de Salamanca, en 1499 se establecieron seis para cantores. Torrente (2002): “Salamanca”, *DMEH*, vol. 9, pp. 551-562. Como expresan los *Estatutos* de 1818, correspondían a un tiple, un contralto, dos tenores y un bajo. E:SA: Cj. 30, n° 97, p. 88.

⁶⁷ Las obligaciones de esta capellanía eran “salmear en el coro, y cantar al facistol”, además de las cargas que pudiese imponer el Cabildo. CO 27/4/1774. E:SA: AC 59, f. 631v.

sólo debían participar los aspirantes que tuviesen aptitudes musicales, de las que informaría su maestro⁶⁸. Cuatro mozos de coro fueron examinados “en latinidad, en una lección de Breviario, una oración y algunas preguntas sueltas”; se informó favorablemente de su *vita et moribus* y Juan Martín manifestó que “en cuanto a la música era el más instruido en ella Manuel Doyagüe”, a pesar de lo cuál no resultó elegido⁶⁹.

Pocos días más tarde, el comisario de casas del Cabildo, informaba que la madre de Doyagüe, que ocupaba una de estas viviendas, debía “algunos atrasos”, “no obstante de haberse procedido contra el principal y fiador, por no tener con qué pagar” y se la había desahuciado. Sin embargo, “compadecido de su indigencia y del buen modo de proceder de dicho mozo de coro”, se decidió alquilar la casa a un capellán con “papel de subarriendo” a favor de la madre de Doyagüe, a cuyo hijo le irían descontando el alquiler⁷⁰. Esta situación refleja el aprecio que sentía el Cabildo por Doyagüe, del que siempre constan informes positivos en las actas capitulares. El buen comportamiento del joven, así como su aprovechamiento, se vuelven a manifestar en 1775, cuando pidió un permiso para salir de la ciudad, suscitando una discusión sobre este tipo de licencias en los mozos que vivían en el Seminario, que se resolvió favorablemente en este caso. El canónigo Matías Roldán, exponía que

El mozo de coro Doyagüe le había visto, y díchole que un pariente suyo pasaba a poner un órgano fuera de esta Ciudad y quería llevarle, para que le asentase, y afinase como inteligente en la facultad, lo que podía producirle alguna limosna para sacar unos hábitos; y socorrer a sus pobres Madre, y hermana, por lo que suplicaba, le concediese licencia por seis u ocho días, que podía gastar en dicha ausencia. Y hecho cargo de su necesidad, que es notoria, de su aplicación así en latinidad, como en su facultad de música, de su buen natural, y proceder, pues hasta ahora no había dado que sentir al Cabildo...⁷¹.

Cuando vacó otra capellanía de música, Doyagüe era el segundo mozo de coro en antigüedad, detrás de Bernardo Manzano, el único que “se había mostrado opositor”⁷². El Cabildo manifestó su extrañeza ante la ausencia de Doyagüe y le mandó llamar y, enterado “de que dicho Doyagüe quería oponerse”, acordó que el maestro de capilla examinase a todos los mozos que lo desearan⁷³. Se presentaron Manzano, Doyagüe y Abango, con informe favorable de Juan Martín, otorgándose la plaza a Manzano. A continuación, Doyagüe, convertido ya en el mozo de coro más antiguo, “suplicó al cabildo le concediese la Capellanía llamada de Torres, y capilla Dorada, que por ella le correspondía”, a lo que se accedió⁷⁴. Al contar con más

⁶⁸ CO 18/4/1774. E:SA: AC 59, f. 626v.

⁶⁹ “Que en cuanto a voz todos cuatro la habían perdido, y no podían servir para la capilla, y en cuanto a la música era el más instruido en ella Manuel Doyagüe, y después Bernardo Manzano; y que Joaquín de Olmedo, y Melchor de Aranda eran iguales, bien que el primero tenía alguna más destreza, por haberse ejercitado en el violón y bajón”. Este proceso está en CO 22/4/1774. E:SA: AC 59, ff. 629v-631.

⁷⁰ CO 28/9/1774. E:SA: AC 59, ff. 699-699v.

⁷¹ Quizás este “pariente” fuese su hermano Carlos y el lugar a donde Doyagüe debía desplazarse podría ser el Monasterio de Guadalupe. CO 11/12/1775. E:SA: AC60, ff. 46v-47.

⁷² Bernardo Manzano sería maestro de capilla de la universidad a la muerte de Juan Antonio de Aragüés, como veremos en el capítulo segundo.

⁷³ CO 26/6/1776. E:SA: AC 60, f. 99v.

⁷⁴ La capellanía de Torres no era una capellanía de coro, sino probablemente un beneficio añadido, que se concedía al mozo de coro más antiguo. CO 28/6/1776. E:SA: AC 60, f. 102.

medios económicos, Doyagüe solicitó que se le hiciese “colativa la renta que gozaba en la Capilla Dorada, para ascender más pronto a los sagrados órdenes, y mantener a sus pobres Padres”⁷⁵. La alusión de las actas a “los padres” de Doyagüe es un error o quizás una expresión genérica, pues el músico perdió a su padre a los pocos días de nacer y siempre hay alusiones a la madre como viuda.

En 1778, estando próxima la festividad del Corpus, aparece por primera vez Doyagüe como compositor y aspirante a la cátedra de música de la Universidad. Al tener que componer los villancicos “por no poderlo hacer el Sr. Maestro de Capilla” y preparar la oposición que pensaba se convocaría próximamente, solicitaba poder salir del Seminario para trabajar con tranquilidad en su casa. El Cabildo le concedió lo que pedía y, teniendo en cuenta su buena conducta y su pobreza, le indicó que fuese a comer al Seminario si quisiese⁷⁶. Aunque no hemos encontrado datos en la documentación hasta 1778⁷⁷, Doyagüe componía ya villancicos a los 18 años⁷⁸.

En la misma época en que el bachiller Doyagüe se presentaba oficialmente ante el Cabildo como compositor, comenzó a sustituir en la cátedra universitaria a Juan Antonio de Aragüés, que se hallaba ya jubilado⁷⁹. Durante ese mismo curso académico, en 1779, accedió por fin a la capellanía “de música” que estuvo a punto de conseguir cinco años antes. Cuando se produjo una vacante de esta clase, se decidió sacarla a oposición y pedir respectivamente al canónigo Custodio Ramos y al maestro Martín los informes de suficiencia en música y *vita et moribus* de los aspirantes⁸⁰. Doyagüe fue el único que acudió y, superadas las pruebas, fue llamado a la sala capitular para recibir la encomienda

y puesto de rodillas aceptante et recipiente ante el Señor vicedeán, en atención a estar iniciado de prima tonsura, su Señoría a nombre del Cabildo, poniéndole la sobrepelliz le encomendó la capellanía del coro vacante por muerte del Licenciado Francisco Javier Martín, encargándole el cumplimiento de sus cargas, y obligaciones en la forma acostumbrada, y que la sirva, resida, y goce sus frutos, y rentas *ad nutum*, y por el tiempo de la voluntad del Cabildo; y habiendo hecho dimisión de la capellanía llamada de Torres, y Capilla Dorada, salió de dicha sala capitular el referido Manuel Doyague...⁸¹.

⁷⁵ CO 29/7/1776. E:SA: AC 60, f. 110v.

⁷⁶ CO 18/5/1778. E:SA: AC 60, f. 334.

⁷⁷ En CO 18/5/1778 se leyó una petición de Doyagüe que deseaba salir del Seminario para componer con tranquilidad “la mayor parte de piezas músicas para la festividad del Corpus, por no poderlo hacer el Sr. Maestro de Capilla”. AC 60, ff. 334-334v.

⁷⁸ La catedral salmantina conserva un aria al Nacimiento fechada en 1773. De 1774 hay una cantada al Santísimo y dos cantadas al Nacimiento fechadas en 1775. Aunque la cantidad de piezas conservadas no tiene por qué estar en relación con el número de las que se escribieron, las obras existentes en el archivo de la catedral atestiguan que esta actividad se convirtió en habitual para el joven mozo de coro existiendo cinco piezas entre villancicos y cantadas de 1776, dos dedicadas al Nacimiento y tres al Santísimo. De 1777, se conservan once piezas entre cantadas y villancicos para las tres principales festividades de la Catedral: Navidad, Corpus Christi y la Asunción de Nuestra Señora.

⁷⁹ En la reunión celebrada el 13 de noviembre de 1778 por la Junta de Artes, constituida por los catedráticos en propiedad Ramón de Salas y Cortés, Juan Tadeo Ortiz y Juan Justo García, “acordaron dar la sustitución de la cátedra de música vacante al Bachiller Doyagüe; en atención a no haber asistido a ella en todo este curso el Bachiller D. Lorenzo Aguilar, que antes la tenía”. LC (1778-1779). Aguilar debió abandonar el puesto por considerar insuficiente el salario, como se ve en un infructuoso memorial de petición de aumento fechado el 14/8/1778. E:SAa: AUSA 241, ff. 89 y 247v.

⁸⁰ CO 20/8/1779. E:SA: AC 60, ff. 512-512v.

⁸¹ CO 23/8/1779. E:SA: AC 60, ff. 514-514v.

Así, comenzaba una etapa de estabilidad en la vida de Doyagüe, compaginando la sustitución de la cátedra con los frutos y rentas de la capellanía. El 19 de enero de 1781, el Cabildo concedía la jubilación a Juan Martín quien, por su avanzada edad, años de servicio y achaques, pedía se le liberase de la composición y la enseñanza, dejándole únicamente la obligación de asistir al coro.

Y evacuado así este punto, pasó el Cabildo a tratar y conferir, sobre nombrar sujeto que sustituyese a dicho Sr. Maestro, y habiéndose a este efecto propuesto a los Sres. Prebendados Músicos Sr. Juan Galache y D. José María Reynoso, y al Licenciado Manuel Doyagüe, capellán del coro, que según el informe del mismo Señor Maestro de Capilla, era capaz y suficiente para desempeñarlo; votado en las cajas por los roeles de plata; salió elegido y nombrado para dicho ministerio el referido Capellán Doyagüe, según y en los terminos arriba insinuados, y con el aumento que por él gozaba dicho Señor Maestro en expensas de la fábrica⁸².

A punto de cumplir 26 años, Doyagüe gozaba de la estima de su anciano maestro y del Cabildo que, teniendo en la plantilla a dos racioneros músicos capaces y con más experiencia, escogió al joven y reciente capellán como maestro interino. Quizás, la decisión más lógica habría sido nombrar a Reinoso, que ya se encargaba de enseñar a los mozos de coro y era también compositor; sin embargo, el informe de Martín debió inclinar decisivamente la balanza hacia Doyagüe. Como veremos en el capítulo segundo, la catedral tenía dos contabilidades: la Fábrica y la Mesa Capitular; la primera se ocupaba de los gastos del culto y mantenimiento del edificio y de la segunda se pagaban las rentas correspondientes a los racioneros y canónigos. El maestro titular, que era medio racionero, cobraba los frutos de su media ración de la Mesa Capitular y un sueldo fijo de la Fábrica por los trabajos de composición y enseñanza. Desde la fecha en que comenzó como maestro interino, Doyagüe empezó a percibir todo el sueldo de Fábrica que había tenido hasta entonces su maestro, quedándole a éste la parte correspondiente a la media ración. Unos días después, el Cabildo se ratificaba en su decisión y pedía al nuevo sustituto que “cuidase y velase con todo esmero y diligencia sobre el mejor modo, y educación de los chicos del coro, así en él, como en la Iglesia, por ser el principal encargo de dicho ministerio”⁸³. Doyagüe asumió rápidamente sus funciones aunque el maestro jubilado no abandonó completamente la catedral, interviniendo en asuntos relacionados con la capilla⁸⁴. Ante la cercanía de las fiestas del Corpus, el canónigo doctoral exponía

Que el Capellán Doyagüe, que hacía de Maestro de Capilla, solicitaba del Cabildo, se sirviese concederle el mes de gracia de estilo para la composición de villancicos del Corpus, pero ganando los Maitines, en que perdía la mayor parte, en atención a que le costaría doble trabajo, por ser nuevo para él y demás que conocía el Cabildo⁸⁵.

A pesar de que se ha comprobado que Doyagüe componía villancicos al menos desde 1774, el Cabildo, “con respecto a la cortedad de las noches, en que podría hacer poco, o nada” y a la novedad de la situación, decidió concederle “un mes de gracia de

⁸² CO 19/1/1781. E:SA: AC 61, f. 36.

⁸³ CO 26/1/1781. E:SA: AC 61, f. 39v.

⁸⁴ Así, cuando el mozo de coro Francisco Sánchez pidió licencia para aprender trompa y bajón, el canónigo lectoral manifestó “haberle dicho los Maestros de Capilla jubilado y actual, que el sobredicho había perdido la voz, y tenía la suficiente instrucción música para aprender a tocar dichos Instrumentos”. CO 14/3/1781. AC 61, f. 58v.

⁸⁵ CO 7/5/1781. E:SA: AC 61, f. 81v.

Iglesia dentro de la ciudad, pero viniendo a maitines”. También comenzó para Doyagüe ese mismo verano la obligación de informar al Cabildo sobre el aprovechamiento de los mozos de coro⁸⁶. Completamente sumergido en la rutina del magisterio, al aproximarse las fiestas navideñas, Doyagüe expuso al Cabildo que “necesitaba retirarse a estudiar para la composición de los Villancicos de Navidad”, solicitando el tiempo que el Cabildo desease. Según el estatuto vigente, se le concedió el mes de costumbre⁸⁷, hecho que se repetirá durante los siguientes ejercicios.

En la universidad, Doyagüe mantuvo su interinidad hasta el curso 1789-90 con la esperanza de opositar en un futuro⁸⁸. Como explica García Fraile⁸⁹, la cátedra nunca salió a oposición y terminó siendo amortizada para dotar otros proyectos. Las reivindicaciones de Doyagüe se reflejan en los libros de claustros, de los que tomamos como ejemplo una Real Provisión del Consejo de Castilla, dirigida al rector y claustro de la universidad, pidiendo informes acerca de una petición que le había dirigido el representante legal de Doyagüe, que se centraba en solicitar que se aumentase el escaso salario del joven músico y que se convocase cuanto antes “un concurso abierto” que se retrasaba “contra su esperanza”⁹⁰.

Esta petición se discutió largamente en el claustro, habiendo acuerdo sobre aumentar el sueldo de Doyagüe⁹¹, abogando algunos por sacar la cátedra a oposición y otros por amortizarla en favor de otras disciplinas. Finalmente, se acordó nombrar una comisión para estudiar el tema y redactar el informe que pedía el Real Consejo de Castilla, que en otra provisión real había preguntado si habría en la ciudad “profesores sobresalientes” que pudiesen juzgar la cátedra no siendo opositores a la misma. Más tarde se discutía acerca de los ejercicios que deberían plantearse en esta oposición, similares a los habituales en los magisterios de capilla de las catedrales⁹² y se respondía al Consejo que en Salamanca sí había profesores con preparación para juzgar la plaza, discutiendo la titulación que debería exigirse a los candidatos.

Como maestro interino de la catedral, junto con las labores de la composición, había empezado para Doyagüe la tarea de disponer e informar al Cabildo sobre los

⁸⁶ El primer informe de Doyagüe sobre este particular está en CO 13/8/1781. E:SA: AC 61, f. 119.

⁸⁷ CO 5/11/1781. E:SA: AC 61, f. 152.

⁸⁸ Como veremos en el capítulo segundo, hubo muchos casos en que el maestro de capilla de la catedral ostentó también la cátedra de música de la universidad. La presencia de Doyagüe en la sustitución de la cátedra se refleja en los libros de cuentas de los cursos correspondientes (AUS 1461 a 1471). En el libro del curso 1790-1791 consta: “No se hace mérito de sustituto de esta cátedra por haber resuelto la universidad que no le (sic) haya por justas causas que para ello tuvo”. AUS 1472, f. 40v. Evidentemente, Doyagüe desistió del empeño al haber obtenido el magisterio de capilla en 1789 y ver que la lucha por la cátedra era inútil.

⁸⁹ Ver García Fraile (1991): “El maestro Doyagüe (1755-1842) ...”:

⁹⁰ El representante de Doyagüe era Martín de Villanueva y la comunicación está fechada el 16/11/1782. LC (1782-1783). E:SAa: AUSA 243, ff. 14-17.

⁹¹ “Siendo cierto que se han aumentado dos horas diarias de trabajo al que regentare esta Cátedra, conoce la Universidad que es justa la súplica dirigida a V. A. por el actual sustituto D. Manuel Doyagüe, y le juzga acreedor a percibir cien ducados de salario, así en este curso como en los siguientes, si se dilatase la oposición por alguna extraña causalidad”. La comunicación estaba fechada el 11/3/1783. E:SAa: AUSA 243, ff. 133-134v.

⁹² Se leía un informe, escrito en 1777 por Miguel Rabassa y Antonio Rodríguez de Hita, maestros respectivamente de la Real Capilla y el Monasterio de la Encarnación, Claustro pleno de 1/2/1783. E:SAa: AUSA 243, ff. 106v-108v.

asuntos relacionados con la capilla y examinar a todo aspirante a las plazas de música⁹³. También había comenzado para él la labor mediadora entre Cabildo y capilla, en las cuestiones que incumbían a ambas partes, como el caso de las “fiestas de fuera” donde, además de su parte, el maestro percibía cuatro reales por cada “papel” que se cantaba⁹⁴. El trabajo de la capilla y la sustitución de la cátedra ocupaban completamente al joven músico, llegándose a cuestionar la atención que prestaba a los mozos de coro, a quienes “dejaba abandonados, con especialidad todo el tiempo de curso, en que tenía que atender, y concurrir a la cátedra de música que servía, y entregados a un mozo de coro que la pasase”. Como la situación “estaba pidiendo remedio”, se determinó que presentase un informe sobre el adelantamiento de los mozos⁹⁵.

El 2 de abril de 1789 falleció Juan Martín en Corrales del Vino (Zamora), su pueblo natal, quedando oficialmente vacante el magisterio. No sabemos si Doyagüe se veía con posibilidades reales de obtenerlo, pero “deseando hacer algún acto positivo en la carrera de semejantes magisterios que sigue”, solicitó un permiso para opositar al mismo puesto de la Catedral de Zamora⁹⁶. Aún no habían terminado los ejercicios en Zamora cuando comenzaron las oposiciones de Salamanca, de las que se hablará en el capítulo tercero, que ganó, tomando posesión el 12 de agosto del mencionado año. En una carta autógrafa, fechada el 18 del mismo mes, se retiraba de los ejercicios de Zamora y agradecía a aquel Cabildo todas sus atenciones, poniéndose a su disposición⁹⁷. Uno de los primeros cometidos de Doyagüe como nuevo maestro de capilla en propiedad, fue informar al Cabildo sobre Juan Sahagún Benavente, el mozo de coro aspirante a la capellanía que el ascenso de Doyagüe había dejado vacante⁹⁸. A partir de aquí, cumplió regularmente las obligaciones del cargo, proporcionando siempre unos informes muy completos y razonados, a los que haremos referencia en el capítulo tercero. Por otra parte, al haber conseguido la seguridad que le otorgaba el magisterio, abandonó la universidad ante la poca esperanza de que saliese a oposición la cátedra.

Las actas capitulares de los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX muestran a Doyagüe inmerso en una gran actividad, dentro de la rutina de su magisterio. Se encuentran multitud de informes sobre el aprovechamiento y aptitudes

⁹³ Una de las primeras actuaciones como examinador fue la admisión del bajo Miguel Potoc, que procedía de Pamplona. Además de Doyagüe, informaron favorablemente varios prebendados músicos y, por ello, el Cabildo le concedió la plaza. CO 28/2/1784. E:SA: AC 61, ff. 476v-477.

⁹⁴ En 1784 el canónigo doctoral trató con Doyagüe de la asistencia del “trozo de capilla” al Colegio de San Bernardo, y las cantidades que percibirían los músicos. E:SA: AC 61, ff. 453v-454.

⁹⁵ CO 23/8/1784. E:SA: AC 61, ff. 549v-550.

⁹⁶ Solicitaba además “el correspondiente testimonio que acredite haber regentado el magisterio de esta Santa Iglesia por espacio de ocho años y tres meses”. El Cabildo le concedió la licencia y encargó al secretario que le diese el certificado que pedía. CO 20/4/1789. E:SA: AC 62, f. 490. El puesto estaba vacante por fallecimiento de Manuel Mancebo. Sus oponentes eran Luis Blasco, maestro de capilla de Oviedo, Juan Ezequiel Fernández, maestro de capilla de Santander, Antonio Juanas, maestro de capilla de Alcalá, Manuel Corao, profesor de música en Zaragoza y Bernardo Pérez Gutiérrez, maestro de capilla de Osma. El agraciado fue Luis Blasco. E:ZA: lg. 151, n° 7. Ver Pablo L. Rodríguez (1994): “En virtud de bulas y privilegios apostólicos...”. Doyagüe acudió a firmar las oposiciones de Zamora el 27 de abril de 1789, presentándose como presbítero, capellán de la Catedral de Salamanca y sustituto de la cátedra universitaria. E:ZA: lg. 151, n° 7.

⁹⁷ E:ZA: lg. 151, n° 7.

⁹⁸ CO 14/8/1789. E:SA: AC 62, ff. 554v-555v.

de los mozos de coro, salmistas y músicos de la capilla, así como cuestiones relacionadas con el salario que debía pagarse a estos últimos⁹⁹. Como se ve más adelante, continuó en su puesto durante los difíciles tiempos de la Guerra de la Independencia, a pesar de la disminución de rentas y salarios¹⁰⁰. Finalizada la contienda, trató de recuperar parte de sus antiguos ingresos indicando al Cabildo

que de los ciento y cuarenta ducados que se le daban cada año por enseñar los niños de coro y componer las piezas de música necesarias, se le habían suprimido los ciento en enero de 809 y los cuarenta en febrero del siguiente, que no obstante había enseñado y seguía enseñando a los niños y componiendo, para lo cual pagaba el papel y al copiante por lo cual suplicaba se le volviese dicho antiguo asignado¹⁰¹.

“Atendiendo a que la Fábrica no se halla en el estado que antes tenía”, se decidió pagarle de momento el importe del papel y el copiante. Un mes más tarde, Doyagüe insistía en que entró a servir su prebenda “con el asignado de ciento cuarenta ducados cada año por la enseñanza de los niños de coro y composiciones para la capilla como todos sus antecesores”, y que a pesar de haber cumplido con ambas obligaciones, en los últimos años no se le había satisfecho esta cantidad. El Cabildo consideró que la petición era justa y acordó “se le abonen y entreguen por lo correspondiente al año anterior de catorce y siguientes como lo ha pedido”¹⁰².

La fama de Doyagüe recibió un gran impulso en 1817 cuando, junto con el primer organista Francisco Olivares, se desplazó a Madrid para interpretar su música ante los reyes Fernando VII e Isabel de Portugal, su segunda esposa, con motivo del “feliz alumbramiento” de esta última¹⁰³. El rey no tenía descendencia, por lo que se trataba de un acontecimiento muy esperado y una ocasión propicia para ofrecer música al monarca y conseguir que ésta se interpretase en las estancias reales. Doyagüe y Olivares dirigieron una solicitud conjunta¹⁰⁴ con fecha 1 de julio de 1817, exponiendo:

⁹⁹ Como ejemplo, insertamos el informe que presentó Doyagüe después de haber examinado a un sochantre de Astorga: “La calidad de la voz es buena, de bastante cuerpo para bajo de capilla con bastante extensión, así en los bajos como en los altos, guardando igualdad; tiene más de los puntos que se piden en el edicto. En cuanto a su suficiencia tiene bastante para desempeñar cualquier obra; está también impuesto en el canto que llaman de facistol, e igualmente para regir el coro. En el cantar no deja también de tener alguna expresión. En atención a todas estas circunstancias creo que vendrán pocos que sean más sobresalientes, no quiero decir en esto que sea como uno de aquellos superiores que ha tenido esta Iglesia, y sólo quiero dar a entender a V.S.I. que según los tiempos presentes no encontrará V.S.I. mucho en que escoger. Sólo hallo un reparo en este sujeto y es que me parece que tendrá ya más de la edad que es necesaria para las voces, en cuyo supuesto deberá V.S.I. informarse de si tiene la edad que pase de 32 ó 34 años, que en este caso puede haber alguna duda para admitir a cualquiera opositor de voz”. CO 17/9/1792. E:SA: AC 63, f. 299.

¹⁰⁰ En un “arreglo” de nuevos salarios constaba: “Al Señor Maestro de Capilla suspenso por ahora de su asignado”. CO 12/2/1810. E:SA: AC 66, f. 480v.

¹⁰¹ CO 5/12/1814. E:SA: AC 67, f. 636.

¹⁰² CO 13/1/1815. E:SA: AC 67, f. 645.

¹⁰³ La reina dio a luz el 20 de agosto de 1817 a una infanta, a la que se impusieron los nombres de María Isabel Luisa, primera hija de Fernando VII. Desgraciadamente, la pequeña falleció pocos meses después.

¹⁰⁴ Doyagüe y Olivares no fueron los únicos compositores en ofrecer su música a Fernando VII con motivo del próximo parto de su segunda esposa. El 5 de julio de 1817, lo hizo también José Nono, “compositor de música de esta corte” y, como en el caso de los anteriores, su solicitud fue aceptada con fecha 19 de julio, como puede verse en E:Mp: Reinado de Fernando VII. Caja 425/24.

Que a efecto de su conmoción y gozo por el deseado alumbramiento de la Reina N. S. se han dedicado a componer en música con toda orquesta un solemne Te Deum y Misa, con una escena a dúo de carácter serio. Suplican a V. M. se digne admitirles dicha obra¹⁰⁵.

Se trataba del famoso *Te Deum* (MD 44)¹⁰⁶ y la *Gran Misa* (MD 3)¹⁰⁷ de Doyagüe junto con la *Escena de Pantea y Abradates* de Olivares¹⁰⁸. La carta afirmaba que la música ofrecida había sido compuesta para la ocasión, pero lo cierto es que la copia salmantina del *Te Deum* está fechada en 1812 y, según la prensa, se interpretó por primera vez ese mismo año, con asistencia de Lord Wellington, en las celebraciones de acción de gracias por la gran victoria del ejército aliado en la Batalla de los Arapiles, en las proximidades de la capital salmantina¹⁰⁹.

Sobre la solicitud de los dos compositores, el 12 de julio, informaba favorablemente Francisco Brunetti, director de música de la Real Cámara, pues “aunque no conoce a los interesados, en la presente súplica, no halla inconveniente en que V. M. se digne admitirles su oferta, en la que no solicitan interés ni premio”. Una vez que el rey admitió su música, Doyagüe y Olivares consideraron la posibilidad de trasladarse a Madrid para dirigir personalmente sus obras. El 28 de julio, ambos compositores acudían al Conde de Miranda, mayordomo mayor del rey:

agradecidos al alto honor que S. M. se ha dignado dispensarles, admitiéndoles sus composiciones de *Te Deum*, *Grande Misa* y *Escena*, deseosos de emplearse con el mayor celo y aplicación en servicio de S. M. con la ventaja de no ser gravosos con gratificaciones ni gastos a la Real Capilla por tener asegurada su subsistencia con el producto de sus prebendas; conducidos de su amor al Soberano, ofrecen con el mayor desinterés presentar varias obras trabajadas con el posible esmero para el servicio del culto divino en la Real Capilla.

Además, suplicaban al Conde de Miranda que enviase un oficio al Cabildo para que éste les permitiese desplazarse a la corte y permanecer en ella “por el tiempo preciso y nada más”. En Salamanca, Doyagüe explicaba en un memorial que “tenía que pasar a Madrid a varias diligencias”, solicitaba el permiso para “usar de la gracia” y el Cabildo, “sabiendo separadamente la precisión del viaje”, accedía a lo solicitado¹¹⁰. De esta forma, Doyagüe y Olivares rendían homenaje a los monarcas ante la llegada del esperado heredero, a la vez que presentaban su música en la corte en una ocasión sumamente favorable para este objeto. Mientras tanto, cuando por fin se produjo el nacimiento, todas las catedrales del reino celebraron la buena nueva con

¹⁰⁵ La solicitud de Doyagüe y Olivares, con los trámites correspondientes, y su resolución afirmativa, se encuentra en E:Mp: Reinado de Fernando VII. Caja 425/25.

¹⁰⁶ E:SA: AM 20.3. Editado en el Apéndice III, pp. 6-139.

¹⁰⁷ E:SA: AM 16.5. Editada en el Apéndice III, pp. 144-285.

¹⁰⁸ En E:SA se conserva la partitura de una escena de esta obra donde se puede leer: “Scena a Dúo/ Pantea y Abradates/ Con acompañamiento de piano forte/ Compuesta y dedicada/ A S. M. D. Fernando Séptimo/ Rey de España y de las Indias:/ Por D. Francisco Olivares, Prebendado Organista 1º. de la Catedral de Salamanca/ y Rector del Colegio de Música de niños de coro de la misma”. E:SA: AM 52.31. El texto completo de esta pieza, impreso en Madrid en 1817, se conserva en E:Mn: T/7597. Por otra parte, existe un ejemplar de esta obra, tanto del libreto como de la música, en la Real Biblioteca, con la signatura MSS/MUS/651.

¹⁰⁹ *Diario del gobierno de Salamanca y su provincia*, 9/11/1813, p. 506.

¹¹⁰ CO 23/7/1817. E:SA: AC 67, f. 262.

la interpretación de un *Te Deum*, incluida la de Salamanca¹¹¹, donde probablemente se cantó la misma obra que Doyagüe había ido a dirigir a Madrid.

Podemos conocer algunos detalles de la estancia madrileña de Doyagüe de su misma mano, pues el éxito de sus obras le obligaba a prolongar su permanencia en la capital y para ello necesitaba el consentimiento del Cabildo salmantino. En una carta dirigida a sus superiores, expresaba que el rey había admitido su *Te Deum* y *Misa*, que habían sido “probadas” en presencia del mismo soberano, quien había decidido que se cantasen en la Capilla Real¹¹². El Cabildo fue comprensivo y concedió a Doyagüe un mes más de permiso; pasado ese tiempo, el maestro escribía nuevamente explicando la buena acogida que habían tenido sus dos obras e informando que estaba realizando los preparativos para su viaje de regreso a Salamanca¹¹³.

Ciertamente Doyagüe no fue “llamado a Madrid”, como indica prácticamente la totalidad de la bibliografía¹¹⁴, pues aún no era conocido en la capital de España, pero la presentación de su música en la corte le abrió las puertas de la fama y fue el comienzo de su relación con el entorno real, ya que ésta no fue la única ocasión en que el maestro ofreció su música y su apoyo a Fernando VII. El 14 de abril de 1818, “ansioso siempre de reiterar su constante y singular adhesión y respeto hacia la Real Persona de V. M. y de su augusta familia”, Doyagüe expresaba su lealtad al rey y, por tanto, al Antiguo Régimen y le presentaba “parte del fruto de sus dilatadas y penosas tareas, en que por espacio de cincuenta y cuatro años ha ejercido esta profesión”; así, le enviaba su Nona de la Ascensión, los salmos *Mirabilia* (MD 57) y *Principes persecuti* (MD 58), suplicando que se aceptase y cantase esta música en su Capilla Real en la fiesta del mencionado día. A todo ello accedió Fernando VII¹¹⁵ y se hicieron las correspondientes copias, que aún se conservan en el archivo palatino¹¹⁶. Las cuentas presentadas por el maestro Federico Federici en 1828¹¹⁷ sugieren que la

¹¹¹ En CE de 30/8/1817 se acordó cantar al día siguiente un *Te Deum* en la catedral de Salamanca para celebrar el feliz natalicio. E:SA: AC 68, f. 279v.

¹¹² “Este especial honor que ha conseguido, en que tiene la principal parte el Cabildo, le precisa detenerse en Madrid más tiempo del que pensaba, y por lo mismo suplica se le prorrogase la licencia por el que le pareciese en estas críticas circunstancias”. CO 22/8/1817. E:SA: AC 68 f. 276. Sin embargo, las AC no indican nada acerca de Olivares y su obra.

¹¹³ Doyagüe explicaba que “se habían cantado a presencia de sus M.M. y Sres. Infantes repetidas veces el *Te Deum*, y *Misa* de su composición y había tenido el honor de regir”, y que estaba disponiendo su viaje de regreso a Salamanca. CO de 22/9/1817. E:SA: AC 68, f. 294.

¹¹⁴ El primero que señala esta idea es Soriano Fuertes (1859). Más tarde insistía en ello Fétis (1866): “en 1813 (sic) il consentit à se rendre à Madrid pour diriger l’exécution d’un *Te Deum* de la plus grande beauté qu’il avait composé à l’occasion de l’heureux accouchement de la reine”. *Biographie Universelle...*, vol 3, pp. 52-53. En 1942 Guzmán Gombau lo recogía en su artículo y, más recientemente, García Fraile en sus trabajos.

¹¹⁵ Lo relativo al ofrecimiento de esta obra y la resolución real se encuentra en E:Mp: Reinado de Fernando VII. Caja 425/34.

¹¹⁶ En la caja 756 n° 467 de E:Mp se conservan los salmos de nona *Mirabilia* y *Principes persecuti*, fechados en el mencionado año de 1818, que hemos consultado y revisado a lo largo del trabajo. Ambos aparecen con el número 996 en el catálogo de Peris (dir.) (1993): *Catálogo del archivo de música del Palacio Real...*, p. 236.

¹¹⁷ Cuando se gastó “en 8 de mayo, mano y media de papel rayado para la *Misa* de Doyagüe” y también “en 20 de abril se sacó una mano de cubiertas para la misma *Misa* de Doyagüe 18 r”. Esta información está en un documento que forma parte del Legado Barbieri. E:Mn: MSS 14074/13. Citado en Casares (1988): *Asenjo Barbieri, Francisco*..... vol. 2, p. 189.

música de Doyagüe sonó en la corte con una cierta regularidad durante el reinado de Fernando VII, y no solamente en 1817 y 1830, como indican numerosos autores, que resaltan el hecho de que Doyagüe dirigió personalmente estas interpretaciones y dejó Salamanca sólo en estas dos ocasiones¹¹⁸. Por otra parte, si bien es cierto que Doyagüe residió únicamente en la capital del Tormes, salió varias veces de su ciudad en uso de la “gracia” que le correspondía por su prebenda; aunque en la mayor parte de las veces no se especifica el destino, las actas reflejan que visitó Madrid ya en 1792¹¹⁹.

Volviendo a la vida cotidiana de Doyagüe en la catedral salmantina vemos que, tres años después de su presentación en Madrid, la salud del músico, que contaba 65 años, comenzaba a resentirse. En diciembre de 1820, se liberó a Doyagüe de asistir a los maitines de la noche de Navidad “en consideración a sus muchos años, y quebrada salud”, pues Olivares se había ofrecido “para dirigir el canto”¹²⁰. Cuando terminó el Trienio Liberal, se multiplicó la actividad de Doyagüe como miembro de la Junta para el arreglo de la capilla de música, a la que pasaban todos los asuntos relacionados con la misma. Por otra parte, al haber sido despedidos la práctica totalidad de los salmistas por motivos políticos, el maestro tuvo que examinar a los aspirantes a cubrir estos puestos, en algunos casos en su misma casa¹²¹. Incluso se le encargó de tasar y vender un órgano portátil que se utilizaba en la letanía de San Marcos¹²². Las finanzas de la fábrica no llegaron nunca a recuperarse totalmente, como veremos en el capítulo segundo, pero el Cabildo luchó con tesón por mantener el mejor nivel musical posible, para lo que siempre contó con las numerosas sugerencias de Doyagüe, que ponía también una dedicación y cariño especial hacia sus discípulos. Junto con Olivares, redactó varios planes o “arreglos” para contar con una capilla de música digna, como el extenso y detallado plan que se aprobó el 9 de abril de 1832 del que se habla en el capítulo segundo¹²³, o el establecimiento de las obligaciones del segundo organista el 17 de octubre de 1834¹²⁴.

Uno de las principales ocupaciones de Doyagüe, como maestro de capilla, fue impartir enseñanza a los mozos de coro e informar regularmente al Cabildo de sus progresos, cometido que, al menos de forma oficial, ejerció prácticamente durante todo su magisterio formando a numerosos discípulos. Solía enseñar en su propia casa, como muestran las actas capitulares de septiembre de 1825, cuando se discutía sobre

¹¹⁸ Algunas publicaciones, como las de García Fraile, insisten en que Doyagüe se trasladó a Madrid en 1830 con objeto de dirigir la interpretación de la *Gran Misa*. Este hecho parece poco probable pues, aunque podría haber tenido lugar sin reflejarse en las actas capitulares, el maestro salmantino contaba ya con setenta y cinco años y en varias ocasiones se había hecho referencia a su mala salud.

¹¹⁹ En CO 12/9/1792, después de pasada la solemnidad de la patrona de Salamanca, se concedió al maestro de capilla Doyagüe licencia “para usar de la gracia de fuera por el presente mes, y el próximo inmediato”. E:SA: AC 63, f. 296. Sabemos que durante este tiempo estuvo en la capital porque, ante la necesidad de encontrar un buen bajo, se señalaba que, estando el maestro de capilla en Madrid, se le escribiera para que “viese si hallaba sujeto de las circunstancias que se requería”. CO 9/12/1792. E:SA: AC 63, f. 333.

¹²⁰ CO 11/12/1820. E:SA: AC 68, f. 22v.

¹²¹ Por ejemplo, examinó en su casa y en el coro de la iglesia a un salmista de Zamora, que fue admitido por su informe favorable CO 11/8/1823. E:SA: AC 69, ff. 261-261v.

¹²² CO 10/10/1823. E:SA: AC 69, ff. 295-295v.

¹²³ Este plan se transcribe en el Apéndice I, pp. 68-69.

¹²⁴ CO 17/10/1834. E:SA: AC 71, f. 350v.

el “modo y tiempo que ocupa el Sr. Maestro de Capilla en enseñar a los mozos de Coro”, pasando a Junta de Señores Seises. Allí se exponía que Doyagüe les mandaba

concurrir a su casa, después que se fundó el Colegio, dejando por esta razón de enseñarlos en la Capilla de Sta. Bárbara, como antes lo hacía; y le parece a la Junta que por ser más ventajoso este modo de darles lección [...] siga el Sr. Maestro de Capilla por ahora y sin perjuicio de determinar el Cabildo lo que le parezca más acertado¹²⁵.

Este parecer fue aprobado, por lo que Doyagüe no tuvo que cambiar su costumbre.

Cuando en 1830 quedó vacante el magisterio de la Real Capilla por muerte de Federici, se convocaron oposiciones para cubrir la plaza. Como consta en un documento del Palacio Real, el rey Fernando VII se interesó por saber si se habían presentado a las pruebas los maestros de capilla de Valencia (Francisco Andreví) y Salamanca y qué resultados habían obtenido. Sobre Doyagüe se le contestó “que el maestro de capilla de la Catedral de Salamanca, anciano y famoso por sus obras, lo es D. Manuel Doyagüe, pero no ha venido a oposiciones, presentándose a ellas el organista de aquella Santa Iglesia, D. Francisco Oliver (sic), que no ha merecido lugar preferente en la censura”¹²⁶. Este episodio demuestra el interés del monarca por la música del salmantino y sugiere que quizás el objetivo de la visita de ambos músicos en 1817 fuera estudiar las posibilidades de quedarse en la corte.

El éxito que tuvieron las obras de Doyagüe en Madrid valió a su autor, el 22 de marzo de 1831, el nombramiento de Profesor Honorario de la Escuela de Música y Declamación, denominación que tenía entonces el Conservatorio de Madrid, recientemente fundado por la Reina María Cristina. Junto con Doyagüe, recibieron esta alta distinción el célebre Rossini, Saverio Mercadante y José Joaquín Virnes y Spínola¹²⁷. Éstos fueron los primeros nombramientos de profesor honorario, reconocimiento que se siguió otorgando en ediciones sucesivas; entre los personajes ilustres que recibieron esta distinción se encuentra Francisco Asenjo Barbieri, en julio de 1857.

En una buena parte de las biografías de Doyagüe que se presentan más abajo, se afirma que la música del compositor salmantino mereció los elogios de los autores más “inteligentes” de la capital española, como Pedro Albéniz¹²⁸, especialmente cuando en 1830 se interpretó allí la *Gran Misa*, que recordemos ya se había escuchado en Palacio en 1817. La mayor parte de los escritos indican que, alrededor de esa fecha, Rossini conoció la música de Doyagüe y se interesó vivamente por ella, solicitando que se le enviase uno de sus misereres. Doyagüe habría accedido y, a partir de este episodio, ambos maestros habrían mantenido una frecuente

¹²⁵ CO 2/9/1825. E:SA: AC 69, f. 564.

¹²⁶ Rodríguez (1988): “Documentos del expediente de Ramón Carnicer (1830)”.

¹²⁷ Este dato aparece en numerosas publicaciones, y se ha comprobado en una memoria escrita por el Conservatorio, y conservada en la biblioteca de este centro, para su presentación en la Exposición Universal de París. *Memoria acerca de la Escuela de Música y declamación aumentada con nuevos datos y documentos* (1878). En la página 46 hay un listado de todos los profesores honorarios nombrados hasta el momento.

¹²⁸ Pedro Albéniz era hijo de Mateo Albéniz, maestro de capilla de la Catedral de Logroño, que seguramente tenía amplias referencias de Doyagüe. Pedro Albéniz amplió estudios en París, donde fue presentado a Rossini, quien, según Linton Powell, le tomó bajo su protección. Albéniz pudo, por tanto, poner en contacto a Doyagüe con el maestro italiano. Ver Powell (1987): “Spain in the ...”. p. 202.

correspondencia. Presentamos alguna de estas afirmaciones con objeto de analizar su posible veracidad, que elevaría la consideración de la figura de Doyagüe por ser Rossini el compositor más admirado en la España de la época. Entre los autores que más insisten en este tema se encuentra Soriano Fuertes que, hablando de Doyagüe, se expresa en los siguientes términos:

Mas no quedó asegurado su gran mérito hasta que un maestro extranjero le dio su sanción después de haber oído el año de 1830, en la capilla de nuestros monarcas, la gran misa a ocho voces e instrumentos. El ilustre extranjero que celebró a Doyagüe fue Joaquín Rossini, escribiéndole una carta de noble elogio, y pidiéndole alguna de sus obras que al instante le fueron remitidas. Desde entonces se entabló una correspondencia fraternal entre los dos genios músicos; porque los dos se comprendieron y admiraron, sin mezquina adulación y sin envidias¹²⁹.

La misma publicación refiere más adelante un testimonio que afirma que Rossini tenía sobre su piano un *Miserere* de Doyagüe, al que admiraba profundamente:

Habiendo oído Rossini en la Capilla Real de Madrid algunas obras suyas, manifestó deseos de ellas, como efectivamente se las llevó a París, y hoy figuran en su papelera de Bolonia, donde habiéndolo visitado un amigo mío de Tudela hace pocos años, vio sobre su piano la partitura de un *Miserere* de Doyagüe, con quien ha seguido hasta su muerte una correspondencia muy frecuente¹³⁰.

El mismo tema aparece en el mencionado artículo de Maurice Cristal, publicado en París en 1875. Después de glosar ampliamente la figura de Doyagüe, Cristal incide en su carácter retraído y en su relación con Rossini a propósito del *Miserere*, que traducimos en los siguientes términos:

Una vez terminadas sus obras, Doyagüe las hacía ejecutar en su iglesia y evitaba difundirlas, despreciando fuertemente todo lo relacionado con la fama. A pesar de su poca sociabilidad, hizo una excepción con Rossini, a quien permitió que se enviase uno de sus misereres. Rossini, que había viajado a España, y que estaba familiarizado con las obras maestras de esas tierras, estudió la pieza y quedó sorprendido ante la originalidad de sus ideas y la elevación de su estilo y elogió a Doyagüe en una carta de agradecimiento. Cuando recibió esta carta de Rossini, el maestro español tenía setenta y dos años; volvió a su soledad y no salió más hasta su muerte, que ocurrió quince años más tarde¹³¹.

Si tenemos en cuenta la afirmación de Cristal, Rossini habría enviado a Doyagüe la carta de agradecimiento en 1827, que es justamente el año de la muerte de la madre del célebre compositor italiano, a la que siempre se mostró especialmente unido. Según Soriano, Rossini conoció la música de Doyagüe cuando ésta se interpretó en Madrid en 1830, pero en esta última fecha el maestro italiano se encontraba en París, donde el año anterior se había estrenado *Guillermo Tell*, que sería su última ópera y abría una etapa en que su autor se apartó definitivamente de la composición operística y atravesó periodos de gran decaimiento psicológico. Rossini

¹²⁹ Según esta afirmación, Doyagüe no pudo enviar el miserere a Rossini en 1829, como indican la mayor parte de las publicaciones. Soriano (1859): *Historia...*, p. 247

¹³⁰ Corresponde a Blas Hernández, maestro de capilla de la Catedral de Logroño. Soriano (1859): *Historia...*, pp. 247-248. Actualmente no podemos saber si Rossini poseyó el famoso *Miserere*, pues no aparece música de Doyagüe en el catálogo Bolonia. Bonora y Gianì (1989): *Catalogo delle opere musicali: città di Bologna...*

¹³¹ Cristal (1875). "Boccherini et la musique en Espagne". *Le Menestrel*, nº 31. París, 4 de julio de 1875, p. 245.

viajó en efecto a España, pero fue al año siguiente, acompañado de su amigo el banquero Alejandro Aguado; juntos salieron de París en febrero de 1831 y ocho días después llegaron a Madrid donde Aguado presentó a Rossini a Fernando VII. Permanecieron diez días en la capital de España, donde el maestro italiano dirigió *El Barbero de Sevilla* en el Teatro Real y fue recibido por los monarcas en audiencia privada¹³². Si tenemos en cuenta que sólo un mes después de esta visita, el 22 de marzo, se produjo el nombramiento de Doyagüe, Rossini y Mercadante como profesores honorarios del Conservatorio de Madrid, casi se podría decir que el maestro italiano recibió personalmente la distinción y es más que probable que escuchase alguna obra de Doyagüe. Durante este viaje, Rossini conoció al Arcediano de Madrid que le encargó la composición de un *Stabat Mater*, que se estrenaría en 1832 en la capilla de San Felipe el Real¹³³ con sólo la mitad de la pieza compuesta por el maestro de Pesaro, pues éste había caído enfermo y había pedido a su amigo Tadolini que completara la obra.

Como hecho cierto tenemos el decaimiento físico y psicológico que atravesaba Rossini en la época de su visita a Madrid, junto con el cansancio acumulado por una vida excesivamente activa entre la composición y los viajes. Es posible que en esta etapa difícil el compositor italiano reflexionase a menudo sobre la muerte y se acercase a la música religiosa, algo que se vería corroborado por la composición de su *Stabat Mater*, la secuencia que expresa el gran dolor de la madre ante la pérdida del hijo, comparable al suyo en sentido inverso¹³⁴. En este estado anímico, es más plausible que Rossini se interesase por la obra de uno de los principales compositores de música religiosa, cuya figura evidentemente conoció con motivo de la distinción con la que ambos se vieron honrados. No hay constancia de que Doyagüe acudiese a recibir personalmente su nombramiento honorífico, algo que no se puede descartar pero que parece poco probable porque tenía ya 76 años. En cualquier caso, ésta fue una ocasión propicia para iniciar la verosímil relación epistolar que refiere la bibliografía.

Después de esta distinción, el célebre y anciano maestro de capilla continuó con su vida rutinaria en la Catedral de Salamanca, donde en marzo de 1835, pedía “que por sus achaques y frialdad de la iglesia, se le cuente de gracia hasta que le permitan asistir”. El Cabildo accedió, indicando que “se le trate como a otros enfermos de su clase” y encargó a Olivares que le sustituyese en sus ausencias y enfermedades “residiendo en éste las mismas facultades que al efecto tiene el Sr. Doyagüe”¹³⁵. Sin embargo, el maestro aún siguió en activo¹³⁶, asistiendo durante los siguientes años a

¹³² Estos datos se encuentran en Fraccaroli (1944): *Rossini*, pp. 296-299. Puente (2007) proporciona información sobre la estancia madrileña de Aguado y Rossini, que duró desde el 13 al 23 de febrero de 1831, en *Alejandro Aguado. Militar...*, pp. 362-366.

¹³³ En esta misma iglesia y año se interpretó también un *Miserere* de Doyagüe. “Monumentos sagrados” (carta firmada por “un suscriptor” y fechada el jueves santo 19 de abril de 1832. En: *Cartas españolas*. Tomo V. Cuaderno del jueves 26 de abril de 1832). Madrid: Imprenta de J. Sancha, junio de 1832, pp. 94-98. Se decía que Doyagüe era “tenido con muchísima razón por el teólogo de la música por la gravedad de sus composiciones, propias de la majestad de los templos”.

¹³⁴ Según el citado libro de Puente (2007), el Arcediano de Madrid quería encargarle una misa, pero Rossini afirmó que prefería componer un *Stabat Mater*.

¹³⁵ JSS 21/3/1835 y CO 23/3/1835. E:SA: LPJSS (1824-1840). E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, nº 6 y AC 71, f. 490v.

¹³⁶ Se encargó de la provisión de una plaza de contralto, examinó a los opositores, como de costumbre, e informó al Cabildo verbalmente y por escrito. En esta ocasión, sus compañeros Olivares, Borreguero

las reuniones de la Junta de Señores Seises que trataban de música. En 1837, como consecuencia de la Desamortización de Mendizábal, Doyagüe vio sensiblemente reducidas sus rentas. Próximo a cumplir 83 años, la Junta proponía que se encargase de la enseñanza de los mozos de coro a Olivares “asignándole por este trabajo extraordinario la mitad de lo que percibe el Señor Maestro de Capilla por igual concepto”¹³⁷. Antes de aprobar este extremo, se decidió preguntar al maestro “si su avanzada edad le permitirá continuar en la enseñanza, en cuyo caso seguiría percibiendo íntegro su asignado, o “si se conformaba” con que se le diese la mitad del mismo a Olivares. Como era de esperar, Doyagüe respondió “se hallaba en disposición de continuar con ella, concurriendo los mismos a su casa a recibirla, como es costumbre”, agradeciendo al Cabildo su consideración¹³⁸. De todas formas, es difícil que cumpliera este encargo, pues su salud debía resentirse notablemente, ya que su nombre no vuelve a figurar como asistente a las Juntas de Señores Seises. El 24 de mayo de 1839 se leía en cabildo un memorial de Doyagüe, que manifestaba que su “avanzada edad de ochenta y tres años”, junto con sus achaques y “la frialdad de la iglesia” le imposibilitaban para asistir a la misma, prometiendo presentar el correspondiente certificado¹³⁹. El Cabildo accedió, pues Olivares ejercía *de facto* sus tareas¹⁴⁰, aunque debía presentar el certificado prometido.

El 23 de abril de 1841 un dictamen de la Junta de Señores Seises manifestaba que debían recogerse los “papeles” de música que custodiaba Doyagüe para que pudieran utilizarse en la capilla y por los niños del coro¹⁴¹, y se dispuso que los recogiera el obrero mayor, Benito Ramón Losada, acompañado de Olivares¹⁴². Unos días después, Losada exponía que había cumplido el encargo y que los “papeles”

y Navarrete se mostraron molestos porque el maestro no contó con ellos para elaborar el informe, pero estuvieron de acuerdo en el dictamen. Se contrató al contralto Tomás Moro. CO 30/3/1835. E:SA: AC 71, f. 393 (493). Precisamente, a raíz de esta elección, el Cabildo y los cuatro facultativos músicos se vieron envueltos en un asunto de carácter político, pues un oficio del Obispo, que llevó a la convocatoria de un cabildo extraordinario, exponía que varios miembros de la población habían protestado contra la elección de Tomás Moro “persona de conocida desafección a la causa de nuestra inocente Reina D^a. Isabel II” e indicaban que era indispensable en los electos a las prebendas, la adhesión al gobierno de la joven reina. El asunto se discutió largamente en varios cabildos, con la intervención de abogados, determinándose finalmente que la elección había sido válida, y que no se le encomendaría la plaza a Moro hasta que se justificase. CE 4 y 11/4/1835. E:SA: AC 71, ff. 495-496v y 497v-498.

¹³⁷ El parecer de la Junta y el acuerdo del Cabildo están en CO 31/1/1838. E:SA: AC 72, ff. 111-111v.

¹³⁸ CO 5/2/1838. E:SA: AC 72, f. 112v.

¹³⁹ Curiosamente, Doyagüe equivocaba su edad, que era ya de 84 años. CO 24/5/1839. E:SA: AC 72, ff. 197v-198.

¹⁴⁰ Así, con motivo de la proximidad de las fiestas de la Asunción, éste se dirigía al Cabildo consultando si deberían contratarse músicos para las mismas. CO 29/7/1839. E:SA: AC 72, f. 216.

¹⁴¹ El dictamen proponía “que los papeles pertenecientes a la capilla de música se custodien en el archivo, que está destinado al efecto. Y, por otra parte, “enterada también de que por falta de esta disposición no pueden los niños de coro instruirse competentemente en las piezas que se han de cantar, es de dictamen que V. I. autorice algún señor Capitular para que sin levantar mano, recoja de poder del Sr. Maestro de Capilla todos los papeles pertenecientes a nuestra Iglesia, y se custodien, como siempre se ha hecho por el Señor Prebendado a quien corresponde”. JSS 20/4/1841. LPJSS (1840-1855). E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, n° 7.

¹⁴² Ambos debían recoger “de poder del Sr. Maestro de Capilla todos los papeles de Música que por cualquiera concepto pertenezcan a la Iglesia, para poner en ejecución lo que dice la Junta”. CO 23/4/1841. E:SA: AC 73, ff. 51-51v.

propiedad del maestro debían pasar también a la catedral¹⁴³ pues Doyagüe había recibido anualmente una cantidad en concepto de copias¹⁴⁴. Por otra parte, se proponía suspender al maestro las rentas de su prebenda y su asignación en concepto de enseñanza hasta que entregase las mencionadas obras¹⁴⁵. Además, se pedía a Doyagüe que buscara quien le sustituyese en la enseñanza de los mozos de coro, que en ese momento estaba abandonada y exponiendo que, si el maestro accedía a estas condiciones, no habría por qué suspenderle “el pago del haber de su prebenda” y se le reservaría “el derecho que tiene a dar los papeles cuando la capilla de música asiste a funciones que se celebran fuera de esta Santa Iglesia”¹⁴⁶. Estas decisiones dolieron profundamente al anciano maestro, que había dedicado toda su vida a la catedral, al que su indisposición no había permitido escribir ni firmar él mismo el memorial que envió al Cabildo. En este escrito, firmado por su sobrino Andrés Bretón, Doyagüe proponía a su alumno Santiago Tejero para sustituirle¹⁴⁷, mientras unos días después se insistía en que el maestro incumplía sus obligaciones¹⁴⁸. Sin embargo, el Cabildo decidía, en contra de la opinión de Doyagüe, “encomendar al Sr. Presbítero D. José Carlos Borreguero interinamente este cargo del Magisterio de Capilla con todas sus

¹⁴³ Losada manifestaba “Que SS. [Su Señoría] no había hecho el inventario por ser papeles todos antiguos y de ningún uso probable para lo sucesivo. Que llamaba la atención del Cabildo sobre los pertenecientes a dicho maestro y para cuyas copias tiene asignado el Cabildo cincuenta ducados como a sus antecesores; razón por la cual creía SS debían también ser propiedades de la Iglesia. V. I. acordó, votado *in voce*, que los papeles recibidos se custodien sin practicar el inventario y que la Junta examine los deberes y obligaciones del Maestro, y proponga su dictamen, para resolver lo conveniente”. CO 5/5/1841. E:SA: AC 73, f. 54.

¹⁴⁴ La Junta revisó las condiciones del edicto convocatorio de las oposiciones que ganó, donde constaba “que sobre el haber de la prebenda del magisterio, se señalaron a los maestros de capilla ciento cincuenta ducados respectivamente para papel de música, instrucción de los mozos de coro y pago de casa cómoda para las lecciones”. Se calculó aproximadamente el total pagado a Doyagüe para papel en todo su magisterio y se consideró como prueba de la “obligación de dejar este papel con las copias como propiedad de la Fábrica, cuya obligación se corrobora con las innumerables obras que posee ésta de sus antecesores”, por lo que se decidió reclamárselas. JSS 18/5/1841. LPJSS (1840-1855), f. 28. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, nº 7.

¹⁴⁵ El racionero Antonio Ramón Suárez proponía “en atención a que el Maestro de Capilla no puede cumplir el encargo de enseñar a los mozos de coro, se pongan éstos al cuidado de otro señor que pueda encargarse de ellos con la misma asignación que se daba al Maestro, suspendiéndosela a éste; así como todo el haber de su prebenda hasta que verifique la entrega de las copias de sus obras”. CO 5/5/1841. E:SA: AC 73, f. 54v.

¹⁴⁶ Como se explica en el siguiente capítulo, los maestros de capilla percibían una cantidad por la interpretación de su música en las “fiestas de fuera”. CO 10/5/1841. E:SA: AC 73, ff. 58-59.

¹⁴⁷ El escrito incluía “la lista de las obras cuyas copias se cantan en esta Santa Iglesia, y que se entregarán por sus testamentarios después de sus días al sujeto que el Cabildo se sirva designar, manifestando asimismo que el presbítero D. Santiago Tejero, capellán del coro de esta Iglesia se le ha ofrecido a enseñar a los mozos de coro que de nuevo se reciban y espera de la bondad del Cabildo, presente su asentimiento a esta indicación”. CO 4/6/1841. E:SA: AC 73, ff. 70-70v.

¹⁴⁸ Un dictamen de la Junta insistía en el deplorable estado de los mozos de coro porque el maestro estaba imposibilitado “física y moralmente para el desempeño de las atribuciones anejas a su prebenda” y, entre otras afirmaciones lamentaba que “son muchos, muchísimos los años que hace no se compone obra ninguna de música para la Iglesia, no obstante que es por los Estatutos la obligación del Maestro presentada en todos ellos, y que por la Fábrica se le paga cierta cantidad por este concepto”. JSS 22/6/1841. LPJSS (1840-1855), ff. 29v-30. Cj. 66 bis, lg. 1, nº 7.

obligaciones, asignándole en recompensa lo que sobre el haber de su Prebenda se daba al Sr. Maestro”¹⁴⁹.

Poco después, Doyagüe dirigía al Cabildo un sentido memorial donde se mostraba en profundo desacuerdo con la designación de su sustituto y el tema de sus “papeles de música”. Respecto a éstos explicaba que algunos no estaban ya en su poder y que entregaría los “de pertenencia del Cabildo después de su fallecimiento, cuya conservación garantiza tomando todas las medidas a fin de evitar su extravío”¹⁵⁰. Es posible que en el fondo de esta cuestión se encontrase la ideología conservadora de Doyagüe y Tejero, frente a la liberal de Borreguero, con la que podría estar de acuerdo parte del Cabildo, que de hecho no dudó en readmitir a este último después de haberse significado abiertamente durante el Trienio Liberal. En la elección de sustituto pudo pesar también la mayor experiencia de Borreguero y las diferencias que había tenido Tejero con Olivares, su antiguo maestro, sobre el desempeño de las obligaciones de cada uno y la afinación de los órganos. En el tercer capítulo analizaremos estos hechos.

De la documentación se desprende, no obstante, que el Cabildo no era en absoluto consciente del papel que ya representaba e iba a representar la figura de Doyagüe dentro de la música religiosa española y tampoco se esforzaba en proporcionarle el consuelo que necesitaba en los últimos meses de su vida. En septiembre de 1841, Mendizábal extendió sus medidas desamortizadoras al clero secular, por lo que el Cabildo no pudo comprometerse a pagar los sueldos de sus empleados hasta no ver cómo se hacía efectiva la asignación de salarios para mantener el culto¹⁵¹. Tan solo dos meses más tarde, se convocaba un cabildo extraordinario para dar cuenta del fallecimiento de Doyagüe¹⁵². Cuatro días después del entierro, el Arcediano de Salamanca manifestaba al Cabildo que Doyagüe legaba a la Fábrica de la catedral “sus papeles de música”¹⁵³, que recibía el racionero

¹⁴⁹ Antes se exponía que Doyagüe “no entrega las [obras] que deben servir en las festividades sino con tan poco tiempo de antelación, que los que deben desempeñar los papeles respectivos no tienen tiempo para ensayar, como deben, con perjuicio del mejor servicio”. Por último, subrayaba la importancia que tenía la enseñanza de los mozos de coro, quienes debían ser vigilados de cerca por el maestro. El dictamen, aprobado en todo por el Cabildo, encontraba la solución de nombrar a Borreguero. CO 25/6/1841. E:SA: AC 73, ff. 74-74v.

¹⁵⁰ Doyagüe se encontraba especialmente disgustado porque el Cabildo no había escogido a su candidato, a pesar de que era “muy capaz para llevar dicho encargo y todos los demás que le estaban encomendados”. En su opinión, la decisión se debía a que Tejero era simplemente un capellán de coro y Doyagüe añadía que “con la misma investidura estuvo él rigiendo la Capilla de esta misma Santa Iglesia a propuesta de su antecesor por espacio de 8 a 10 años, y sin otro emolumento que alguna otra gratificación que voluntariamente quería darle” y esperaba “que el Cabildo no rehusará llenar la voluntad de un tan antiguo servidor de la capilla, que considerará su edad, achaques y cortos emolumentos de su prebenda en el día, resolviendo lo que mejor le parezca”. CO 12/7/1841. E:SA: AC 73, ff. 78v-79.

¹⁵¹ CO 29/10/1841. E:SA: AC 73, f. 101v.

¹⁵² El vicedeán Francisco Blasco daba cuenta de que “en el día de ayer a las seis de la noche había fallecido el Sr. D. Manuel Doyagüe Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia, el Sr. Arcediano de Salamanca, testamentario del Sr. Doyagüe, presentó un certificado suscrito por el Sr. D. Ignacio Montes, del que resulta que desde luego puede darse sepultura al cadáver. En su vista acordó V. I. que se celebre el entierro en la mañana de hoy después de Nona”. CE 19/12/1842. E:SA: AC 73, ff. 144v-145.

¹⁵³ CO 23/12/1842. E:SA: AC 73, f. 145v.

Losada¹⁵⁴. Éste realizaba más tarde, junto con Olivares, el correspondiente inventario “poniendo en todas las obras la nota de pertenecer a esta Santa Iglesia y rubricados los pliegos por SS”. Las partituras quedarían bajo la custodia y responsabilidad de Borreguero “en el cuarto inmediato a la Contaduría de Hacienda”¹⁵⁵. Al final del anterior informe, se planteaba una cuestión económica, pues “siendo estas obras propias de la Iglesia ésta debía percibir la cantidad que se pagaba a su autor el Sr. Doyagüe cuando se cantaban fuera de esta Santa Iglesia”. No sabemos si esto se llevó a cabo en alguna ocasión, pero de ser así, habría reportado sustanciosos beneficios a la catedral, pues su capilla asistía a las principales fiestas de la ciudad.

Cuatro meses después de la muerte de Doyagüe, acaecida en Salamanca el 18 de diciembre de 1842, el Ayuntamiento salmantino le dedicó un homenaje al que invitó al Cabildo¹⁵⁶, que nombró una comisión para que asistiera en su nombre a los actos. También se decidió poner el nombre del músico a la calle donde vivió, que actualmente continúa llamándose *Calle de Doyagüe*. Además, el Ayuntamiento abrió una suscripción para colocar una lápida de mármol dedicada al músico, con la siguiente inscripción en letras de oro¹⁵⁷:

Al mérito eminente y modesto.
A la inspiración religiosa y profunda.
Al genio inmortal de la armonía sagrada,
Al hijo esclarecido de Salamanca,
A D. Manuel José Doyagüe,
Para perpetua memoria.
El Ilustre Ayuntamiento constitucional.
Año de 1843.

Naturalmente se eligió música de Doyagüe para este emotivo acto, interpretándose en el mismo cementerio el *Oficio de Difuntos a toda orquesta*¹⁵⁸. Después, las autoridades se acercaron a la tumba del músico para rendirle homenaje y, junto a sus restos, introdujeron en una caja de zinc el acuerdo del Ayuntamiento por el que se le dedicó el homenaje, el discurso laudatorio que pronunció durante el mismo el procurador D. Salustiano Ruiz, catedrático de matemáticas de la universidad, y una

¹⁵⁴ “De los que tenía formado un exacto inventario, faltando sólo las obras que contenía la lista formada por el Sr. Prebendado Dn. Francisco Olivares, las que prometían presentar los SS testamentarios si se encontraban entre los papeles del Sr. Doyagüe siendo de parecer SS que para evitar en lo sucesivo contestaciones desagradables con los maestros de capilla sería muy conveniente obligar a éstos a que entreguen a la Iglesia una copia de todas las obras de música que compongan y se canten en ella”. CO 27/1/1843. E:SA: AC 73, f. 155v.

¹⁵⁵ Esta inscripción, muy característica, nos permite conocer qué obras tenía Doyagüe en su poder en el momento de su muerte. CO 13/2/1843. E:SA: AC 73, f. 157v.

¹⁵⁶ En el CE 25/4/1843 se leyó un oficio del Ayuntamiento, que invitaba al Cabildo al homenaje a Doyagüe que tendría lugar al día siguiente en el cementerio municipal, donde se colocaría una lápida para perpetuar su memoria. E:SA: AC 68, f. 168v.

¹⁵⁷ Todos estos datos se encuentran en el citado número de *El Salmantino*, transcrito íntegramente en el Apéndice I, que incluye un escrito laudatorio de Álvaro Gil Sanz titulado *Triunfo del Genio*, un poema de Santiago Madrazo y el discurso de Salustiano Ruiz, que glosa la figura del músico aportando algunos datos biográficos y comentarios de sus principales obras. En E:SA se conserva una copia del *Magnificat* que se incluyó en la tumba, en cuya portada se lee que “es la superior de todas sus composiciones, y está depositada en la urna de sus restos mortales encerrada/en una caja de cinc”. E:SA: AM 19.23.

¹⁵⁸ De esta obra se conservan varias copias manuscritas, entre ellas E:SA: AM 17.1.

copia del *Magnificat* de Doyagüe (MD 71) considerado en aquel momento como su mejor obra. Sobre ello volveremos más adelante.

A medida que transcurría el siglo XIX, como se verá en el apartado siguiente, Doyagüe fue cada vez más conocido y admirado, y sus obras fueron regularmente interpretadas en los principales templos. Por ello, en junio de 1869, el Gobierno decidió que su cuerpo fuese enviado a Madrid para descansar en un Panteón de Hombres Célebres¹⁵⁹, de lo que se hacían eco tanto la prensa local, como la nacional¹⁶⁰. En ese panteón, Doyagüe hubiera descansado junto a personajes como El Cid Campeador, Guzmán el Bueno, Alfonso “El Sabio”, Juan de Juanes o Jovellanos¹⁶¹. Sin embargo, al no poderse realizar este enterramiento, el cuerpo del compositor permaneció en Madrid, aparentemente olvidado¹⁶², hasta que fue reclamado por el Cabildo salmantino a finales del siglo XIX. La descripción de Esperanza y Sola al respecto, es bastante elocuente:

Hace ya largo tiempo, y cuando habían pasado años de cierto abortado proyecto de Panteón de hombres célebres, pasaba yo un día por los claustros de la iglesia de Atocha y me chocó ver en un montón de trastos viejos un cajón de pino en el cual había estampada una etiqueta que denunciaba haber viajado como mercancía por el ferrocarril. Con asombro supe, así al menos me lo dijeron, que allí se encerraban los restos del maestro de Salamanca, Doyagüe, que, sacados de orden superior del sepulcro en donde se encontraban y traídos a Madrid, no habían sido admitidos después en aquel, por carecer de no sé qué requisitos¹⁶³.

A finales de 1884, el prelado salmantino mostraba interés por devolver a Salamanca los restos de Doyagüe¹⁶⁴, iniciativa que era aprobada por el Cabildo, que cada vez más consciente de la importancia de su antiguo prebendado, inició los trámites para llevar a cabo el traslado¹⁶⁵. Éste se realizó en un ferrocarril, que llegaba

¹⁵⁹ Los restos de Doyagüe fueron conducidos “con solemnísima pompa a la Casa Consistorial, en la que penetraron, escoltados por voluntarios de la libertad, a la voz de ¡Paso al genio! dada por el gobernador don Baldomero Menéndez, que presidió la ceremonia. Una comisión del municipio los llevó a Madrid, cuando la inauguración del panteón nacional, en donde no pudieron ser colocados por no hacer cincuenta años que había fallecido Doyagüe, que era uno de los requisitos exigidos por la ley”. Villar y Macías (1887): “Salmantinos Ilustres”. En: *Historia de Salamanca*, p. 123. También menciona este episodio Guzmán Gombau (1942), que se basa en documentación del cementerio de Salamanca, donde se ve que asistieron todas las corporaciones excepto la eclesiástica.

¹⁶⁰ A nivel nacional, destacaba *El Imparcial* de 5 de junio de 1869 que transcribía la información aparecida en *El Adelante* de Salamanca el día 3 de junio: “Sección de noticias”. *El Imparcial*. Año III, nº 725, 5/6/1869, p. 3.

¹⁶¹ El periódico liberal *La Iberia* del 4 de junio de 1869 publicaba una lista de las “Glorias de la Nación. Los nombres de hombres célebres cuyos restos se han reclamado para colocarlos en el panteón nacional”. Al lado de cada uno indicaba el lugar donde se hallaban depositados en aquel momento. La misma lista aparecía en la página 3 de *El Imparcial* del mismo día.

¹⁶² Se hablaba de ello en Fernández de los Ríos (1976): *Guía de Madrid*. Cuando en esta *Guía* se describe la Basílica de Atocha, se hace referencia a los restos de Doyagüe, que se encontraban allí tras haber sido llevados desde Salamanca en 1869.

¹⁶³ Esperanza y Sola (1884): “Don Nicolás Ledesma” (conclusión), p. 291.

¹⁶⁴ El Obispo “había tenido noticia en Madrid de que los restos del reputado Maestro D. Manuel Doyagüe, trasladados a aquella Villa y Corte cuando el proyecto de un Panteón nacional de hombres célebres, se hallaban olvidados en la Iglesia de Atocha y que era ocasión oportuna de traerlos a esta Capital para depositarlos decorosamente en esta Santa Basílica”. E:SA: CEO 1/12/1884, AC 77, ff. 163v-164.

¹⁶⁵ Según la prensa “El obispo de Salamanca ha pedido su cooperación al Ayuntamiento para gestionar la traslación a aquella catedral de los restos del celebre compositor salmantino Doyagüe maestro de

a la estación salmantina a las 8 de la mañana del 22 de diciembre de 1884, siendo recibidos los restos de Doyagüe por las principales autoridades¹⁶⁶. A la llegada del cortejo a la catedral, fue recibido por una comisión del Cabildo y, a continuación, la caja que contenía los restos de Doyagüe fue colocada en la Capilla Dorada, donde se rezó un responso. El 15 de enero de 1885, ante “la conveniencia de retirar de la vista del público los restos del Maestro Doyagüe”, se decidía trasladarlos a la Capilla del Canto hasta acordarse la forma definitiva de instalarlos¹⁶⁷. Muy pocos meses después llegaría a Salamanca el padre Tomás Cámara, el obispo que impulsó la construcción del mausoleo que alberga actualmente el cuerpo del compositor.

Cincuenta años después de la muerte de Doyagüe (1892), el Cabildo “acordó celebrar su aniversario solemne y una velada musical, a todo lo cual se ofrecían gustosos y desinteresadamente los músicos de la ciudad, y continuar con la idea de recoger donativos para el sepulcro “que honre las cenizas del inolvidable Sr. Doyagüe”¹⁶⁸. Como veremos más adelante, el homenaje se celebró con música del compositor, durante la velada se interpretaron los salmos de nona *Mirabilia* y *Principes persecuti* y la *Misa* y el *Oficio de Difuntos* en las honras fúnebres¹⁶⁹.

Ya en noviembre de 1889, el P. Cámara había manifestado su deseo de enterrar adecuadamente los restos del músico, para lo que se abrió una suscripción “por compañeros en el arte de Doyagüe”, a la que el Cabildo contribuyó con 125 pesetas “para los gastos que ocasione depositar los restos mortales del insigne Doyagüe en sitio más decoroso”¹⁷⁰, hecho que ocurrió finalmente en agosto de 1899¹⁷¹. Dentro del monumento se colocó en un canuto de cinc el acta del acontecimiento, que decía así:

El día 16 de Agosto de 1899, después de terminadas las horas canónicas de la mañana, se trasladaron a este mausoleo los restos mortales del insigne compositor músico D. Manuel Doyagüe, contenidos en la misma caja de madera en que el Exmo. Ayuntamiento los mandó por orden superior a Madrid. Desde el panteón de la Iglesia de Atocha volvieron en Diciembre de 1884 a esta Ciudad, custodiados por los Sres Canónigos Dr. D. Alejo Izquierdo, y Doctoral D. Calixto Lajas, en departamento especial del ferrocarril, situándolos en esta Capilla de Sta. Catalina o del Canto, hasta este día en que terminado el monumento tanto tiempo deseado, se depositan ante los firmantes en comision del Ilmo. Cabildo Catedral y del Exmo. Ayuntamiento. Antes de colocarla en el mausoleo, se abrió el arca de madera que se recogió y quedó fuera, y solo se colocó el arca de cinc soldada

capilla que fue de la misma, los cuales permanecen todavía en Madrid desde la época en que el Gobierno provisional trató de crear el panteón de hombres célebres”. *La Dinastía*. nº. 702, p. 7937.

¹⁶⁶ “A la llegada del tren se apearon de un departamento de un vagón de primera los señores Alejo Izquierdo y Doctoral que habían venido desde Madrid custodiando los expresados restos en una caja forrada de un paño negro con galones de oro. La caja fue colocada en una carroza fúnebre sobre el paño mortuario del Ilmo. Cabildo, y empezó el desfile, siguiendo inmediatamente al fétetro el coche del Gobernador Civil, luego el del Prelado, Cabildo, Universidad y demás Corporaciones”. E:SA: AC 77, ff. 166v-167.

¹⁶⁷ E:SA: CO 1/1885. AC 77, f. 168v.

¹⁶⁸ E:SA: CEO 15/11/1892. AC 78, ff. 68-68v.

¹⁶⁹ Esta información aparece en la sección “Nuestros grabados” de *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 30/12/1895.

¹⁷⁰ E:SA: CEO 4/11/1889. AC 77, ff. 333-333v.

¹⁷¹ En 1905, fallecido ya el Padre Cámara, el Cabildo llegaba a un acuerdo con sus testamentarios para pagar a medias la cantidad que aún se debía al arquitecto Tarragó por el mausoleo de Doyagüe, la fábrica por tratarse de “honrar la memoria de un racionero de la Catedral” y los testamentarios del P. Cámara porque éste fue el impulsor de la obra. CEO 15/2/1905. E:SA: AC 79, f. 121.

perfectamente, sobre cuya cubierta en latón dorado, se lee “Restos del celebre D. Manuel Doyagüe. Salamanca”¹⁷².

El Cabildo quiso realzar la inauguración de este monumento, pagando “a los [músicos] que no quisieran hacerlo en obsequio al gran maestro de la capilla de música salmantina”, procurando “que el responso resulte solemne, aunque sin demasiada ostentación”, saliendo procesionalmente desde el coro¹⁷³. Al final del acto, el Chantre invitó a los músicos a imitar “al que honra y es gloria de la escuela de música salmantina”. Mientras los restos de Doyagüe pasaban a su emplazamiento actual, en el enterramiento inicial permanecían el féretro y la lápida de “perpetuo recuerdo” que desaparecieron, según Gombau, cuando en 1920 fue derribada por ruinoso la “Galería de Clérigos” del Cementerio¹⁷⁴.

3. La estela de un maestro

Después de las referencias relativas a la mitificación de Doyagüe y la presentación de sus datos biográficos, pasaremos a estudiar la recepción del compositor a través de la prensa y bibliografía, que reflejan los homenajes que recibió y su creciente fama sobre todo a partir de su muerte. El estudio comienza en vida de Doyagüe y abarca hasta mediados del siglo XX, cuando prácticamente se habían apagado los ecos del salmantino y su música, dejando para más adelante el tratamiento que recibe Doyagüe en la historiografía moderna. Al final del Apéndice I se presenta una tabla con las publicaciones que hacen referencia a Doyagüe¹⁷⁵. La mayor parte de estos escritos son posteriores a su muerte.

Aunque todos los trabajos que se ocupan de la figura de Doyagüe combinan elementos históricos y míticos, la mayoría de las publicaciones aparecidas fuera de su ciudad natal tienen un enfoque y una repercusión diferentes. En Salamanca se insiste especialmente en el carácter de héroe local del personaje que está a la altura de los grandes genios musicales, mientras que a nivel nacional o internacional existe, en general, una mayor objetividad y se hace más hincapié en los detalles biográficos y la recepción de la obra del compositor. No obstante, muchos de los autores que publican en medios de ámbito nacional son salmantinos que inciden en el tópico local y contribuyeron a extender la fama y obra de Doyagüe desde la mayor difusión de sus periódicos y revistas.

El primer indicio de la fama de Doyagüe fuera del ámbito de la catedral salmantina, lo encontramos muy poco después de que obtuviese el magisterio de capilla. En el *Diario de Madrid* de 19 de abril de 1791 se anunciaba una *Oda a la elección de maestro de capilla hecha en el Señor Don Manuel Doyagüe, presbítero, prebendado por el Ilustrísimo Cabildo de la ciudad de Salamanca*, escrita por su discípulo Francisco Prieto de Torres, profesor de sagrada teología. Al final del

¹⁷² Firmaban el acta “D. Mariano Reimundo, Alcalde interino; D. Ramon Barberá, Canónigo Arcipreste y Gobernador Eclesiástico; D. Pedro Rivas 4º teniente alcalde; D. José Hernández Campoamor, canónigo; D. Manuel García y García 1º. Regidor; D. Francisco Jarrín, canónigo Magistral; D. Ramón Fernández Robles 1º. teniente de alcalde interino; El Secretario Capitular Calixto Lajas; D. Francisco Girón Severini, Secretario del Exmo. Ayuntamiento. El Arquitecto Director fue D. Enrique Maria Repullés Bargas; El Escultor Fernando Tarragó”. CEO 16/8/1899. E:SA: AC 78, ff. 273v-274.

¹⁷³ CEO 13/9/1899. E:SA: AC 78, ff. 276-276v.

¹⁷⁴ Gombau Guerra (1942): “Hoy hace cien años”, p. 4.

¹⁷⁵ Apéndice I, pp. 92-94.

anuncio se indicaba que la publicación se vendía en el despacho principal del periódico y en su puesto de la Puerta del Sol “a cuatro cuartos”¹⁷⁶. Este detalle nos indica que el triunfo de Doyagüe en la oposición al magisterio, celebrada en agosto de 1789, había traspasado los límites de la ciudad. De hecho, la mencionada oposición, como se desarrollará en el capítulo tercero, inspiró a Eximeno un pasaje de su famosa novela *Don Lazarillo Vizcardi*, que describe de manera irónica los entresijos de una oposición de este tipo a finales del siglo XVIII.

El Semanario erudito y curioso de Salamanca, al que se ha hecho referencia más arriba a propósito de la apreciación de un miserere de Doyagüe, es un periódico que se publicó en Salamanca entre los años 1793 y 1798 que, según explica Rodríguez de la Flor¹⁷⁷, intentaba promover la cultura, el arte y el buen gusto entre la población salmantina, incluyendo además artículos sobre moda y feminismo, la guerra con Francia o el fracaso del modelo revolucionario. La mayor parte de los escritores que intervenían en la publicación lo hacían con seudónimo; éste es el caso del ya mencionado Pablo Zamalloa¹⁷⁸ y de *Pez Putufes*, un escritor no identificado por Rodríguez de la Flor. El propio Doyagüe figuraba entre los suscriptores del *Semanario* en 1793¹⁷⁹.

Además de las impresiones de Pablo Zamalloa en sus reflexiones sobre la Semana Santa salmantina de 1794 y 1795, que se muestran al principio de este capítulo, cabe destacar las de *Pez Putufes* en un *Discurso* aparecido en septiembre de 1795. Este, para nosotros anónimo autor, explicaba que había asistido a una función religiosa en la catedral salmantina, y después de hacer una crítica de algunos aspectos del edificio y sus capillas, se ocupaba de la música insistiendo en la adecuada relación música-texto de las obras de Doyagüe:

¿Y el coro? ¿Y la música?, ¡Ah! ¡qué composición tan buena! ¡excelente! Carece de aquellos defectos en que incurren los compositores poco filósofos, considero a su autor [Miguel (sic) Doyagüe, maestro de capilla de la catedral] adornado de aquellas prendas y requisitos indispensables a un buen maestro. ¡Qué gusto! ¡qué emoción no se advierte! ¡qué sensaciones tan devotas no se excitaban en mi corazón, al percibir los sonidos, el orden y giro en la modulación y transiciones, y todo adecuado al sentido de la letra! ¡Qué lástima que los ejecutores no se penetrasen de ella para expresar sus afectos, y desempeñar su parte conforme las intenciones del compositor!¹⁸⁰

Desde una postura neoclásica rechazaba la ampulosidad del Barroco, criticando la presencia en el templo de algunas músicas propias “para otros fines”, y la interpretación de unos profesores “que sólo intentan probar la volatería y agilidad de sus dedos” y añadía que la Iglesia necesitaba una música que levantase “los corazones abatidos de las inclinaciones terrenas, a los objetos nobles”. Por otra parte, a pesar de

¹⁷⁶ El anuncio aparece en el *Diario de Madrid*, nº 109, p. 444. No hemos encontrado el texto de esta *Oda* por lo que desconocemos su contenido.

¹⁷⁷ Rodríguez de la Flor (1988): *El Semanario erudito y curioso de Salamanca* (1793-1798).

¹⁷⁸ Ya mencionado e identificado por Rodríguez de la Flor como José Luis Munárriz (el traductor de la retórica de Hugo Blair). Rodríguez de la Flor (1988): *El Semanario...*, p. 28.

¹⁷⁹ *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, 29/10/1793. El nombre de Doyagüe, p. 78, se encuentra en la lista de suscriptores que aparecía entre las páginas 77-80. Entre ellos hay profesores de la Universidad, canónigos de la catedral, militares o abogados. Curiosamente figura también Francisco Prieto de Torres, el autor de la mencionada oda a la elección de Doyagüe como maestro de capilla.

¹⁸⁰ *El Semanario de Salamanca*, nº 237, 24/9/1795, p. 297. Citado en Rodríguez de la Flor (1988): *El Semanario...*, pp. 139-140.

la crítica que hacía más arriba a los músicos de la catedral, consideraba que “es la orquesta más razonable en voces e instrumentos que hay en la ciudad”.

Posteriormente, durante la Guerra de la Independencia, se menciona a Doyagüe el 24 de septiembre de 1808 en el periódico salmantino *Correo Político y Literario*. Esta publicación había recibido una *Súplica de las Señoritas de Salamanca*, que glosaban el valor de la música “para promover el entusiasmo nacional” y enviaban un texto patriótico sugiriendo que algún compositor le pusiese la música adecuada. El periódico se mostraba de acuerdo con la idea y proclamaba que tanto poetas como músicos debían ponerse al servicio de los ideales patrióticos, deseando que la mencionada propuesta “ocupe algunos ratos de desahogo a nuestros conocidos compositores, entre otros D. Manuel Doyagüe, maestro de capilla de esta Santa Iglesia, cuyo talento y fino gusto para el arte encantador de la música, no se ignoran aun fuera de nuestra nación”¹⁸¹. Es posible que Doyagüe accediera a esta clase de sugerencias, pero no tenemos ninguna noticia de que compusiera música patriótica. Junto con Doyagüe, aparecía en la cita su amigo y compañero, el entonces joven primer organista de la catedral, Francisco José Olivares a quien el artículo consideraba un músico muy prometedor. Libre ya la ciudad de tropas francesas, el *Diario del Gobierno de Salamanca* (1813) se refería al “célebre maestro de capilla de esta iglesia don Manuel Doyagüe”, que había compuesto el *Te Deum* con que se festejó la toma de Pamplona por las tropas españolas¹⁸². Unos meses más tarde, la misma publicación destacaba la calidad de Doyagüe y Olivares como compositores y expresaba su deseo de que renovasen el repertorio musical de la catedral, donde se cantaban las mismas piezas desde hacía ya varios años¹⁸³.

Después de la muerte del compositor, las primeras narraciones que sitúan a Doyagüe al máximo nivel en el arte de la música son los artículos aparecidos en el semanario local *El Salmantino* del 29 de abril de 1843¹⁸⁴, un número monográfico sobre el homenaje tributado a Doyagüe por el Ayuntamiento de su ciudad natal, que incluye textos firmados por Álvaro Gil Sanz, Santiago Diego Madrazo, Salustiano Ruiz y Santiago Tejero, dejando así constancia del contenido de los actos celebrados y de los discursos pronunciados. La publicación comienza indicando que el Ayuntamiento Constitucional de Salamanca

celoso por la gloria de los hombres célebres que esta ciudad ha dado a luz, acordó en obsequio del Señor D. Manuel José Doyagüe, Maestro de Capilla que fue de esta Santa Iglesia Catedral, en la sesión del 27 de enero último, que el nicho donde están depositados sus restos mortales quede para siempre dedicado a su memoria, y que en ningún tiempo se pueda volver a enterrar en él cadáver alguno.

A continuación de la colaboración de Gil Sanz en este número monográfico, se encuentra un poema de Santiago Diego Madrazo¹⁸⁵ bajo el título “A la memoria de D.

¹⁸¹ Ver *Correo Político y Literario de Salamanca*, nº 38, pp. 293-294.

¹⁸² *Diario del gobierno de Salamanca y su provincia*, 9 de noviembre de 1813, p. 506.

¹⁸³ *Ibidem*, 12 de enero de 1814, p. 18.

¹⁸⁴ En la primera página de este número se lee: “Los redactores de EL SALMANTINO, que tanto se honran con haber nacido en la misma patria que el **Señor Doyagüe**, han creído deber suyo, y muy sagrado, hacer algún obsequio a su memoria, y por tanto le consagran todo el presente número.” El nombre del compositor aparece en negrita en el original.

¹⁸⁵ Diego Madrazo (1816-1890), natural de Salamanca, fue catedrático de economía en su universidad y posteriormente en la central de Madrid. Diputado en las cortes de 1869, fue ministro de fomento bajo

Manuel José Doyagüe”. En él se ocupa principalmente de la fama del músico, comenzando con un lamento de añoranza hacia la Salamanca noble de otras épocas, de la que apenas quedaban huellas, preguntándose “¿dónde están tus sabios?, ¿dónde tus blasones?” Este hueco de honor que ostentaron grandes figuras del pasado sólo podrá ser llenado por Doyagüe, como expresa el siguiente fragmento del poema:

[...Solo un hombre eminente, esclarecido,
luz de su patria y de su cuna gloria,
legar podrá en los tiempos que alcanzamos,
corona brillantísima a la historia.

Ese hombre ya murió; pero no ha muerto
la interminable y voladora fama,
que el avariento rico menosprecia
y al genio hasta los cielos encarama.

¡Doyagüe ilustre! Al escuchar tu nombre
con entusiasmo el corazón palpita,
el alma se alza con sublime vuelo
y nuestra frente trémula se agita...]

El poema continúa en parecidos términos, buscando la inspiración de Doyagüe en la armonía celestial y afirmando que consigue con su música arrancar a los mortales del mundo. En una de las últimas estrofas, proclama el carácter de genio universal de Doyagüe y lamenta que no se le valore más en su tierra.

[...¡Genio sublime! Tu renombre vuela
de nación en nación, de templo en templo,
y donde acaso te conocen menos,
es donde fuiste de virtud ejemplo...]

La publicación inserta a continuación el discurso que pronunció Salustiano Ruiz, “Procurador Síndico de esta Capital”, en el momento solemne de colocarse la lápida que perpetuaría la memoria de Doyagüe. Para glosar la figura del compositor salmantino, Ruiz parte de que el arte es fundamental para la religión cristiana, y en concreto la música “si además es religiosa posee todas las condiciones esenciales a la armonía que son la hermosura y el misterio”. Al final de su discurso, inserta los que probablemente son los primeros datos biográficos de Doyagüe que se publicaron; partiendo del origen humilde del músico, sigue la trayectoria desde su entrada como niño de coro en la catedral hasta su muerte como maestro de capilla, pasando por su puesto en la universidad, las oposiciones que tuvo que superar y sus éxitos en Madrid. De este artículo partirá posteriormente Gil Sanz para escribir dos biografías de Doyagüe, que parecen haber sido las más influyentes.

Por otra parte, Ruiz valora en su discurso las obras de Doyagüe e incluye una relación de las mismas enviada por Santiago Tejero, discípulo predilecto del maestro. Manifiesta que la música de Doyagüe contiene “aquella elevación y profundidad de pensamiento, propia solamente de los genios privilegiados” y se detiene especialmente en el *Magnificat*, el *Te Deum* y el *Oficio de Difuntos*. De la primera de ellas, afirma que “tiene toda la suntuosidad y magnificencia que puede crear el talento humano” y analiza algunos detalles de sus versos. En referencia al *Te Deum*, “un

la presidencia de Ruiz Zorrilla durante el reinado de Amadeo de Saboya. Bleiberg (1979): *Diccionario de Historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 910, 2 ed. 3 vols.

santo entusiasmo parece habérselo inspirado” y el *Oficio* es para él “una obra perfecta”. Más adelante, volveremos sobre sus juicios e impresiones que terminan situando a nuestro músico como rival de Haydn y Mozart.

En perfecta consonancia con la recién iniciada mitificación de Doyagüe, Salustiano Ruiz pensaba que el compositor “ya no pertenece solamente a Salamanca, pertenece a la Europa y a la humanidad entera” y su alma “era tan elevada, que siempre estaba en una región superior a las bajas pasiones que comúnmente atormentan a los hombres”. Por ello, despreciaba los honores y condecoraciones que “tanto halagan a las almas vulgares” y, aunque era consciente de su gran talento, “jamás ansió ni aun siquiera la gloria”. Finalmente, presentaba la figura de un hombre austero y modesto, con un “genio privilegiado que le preparaba una reputación esclarecida e inmortal”.

De la información que proporcionaba *El Salmantino* sobre este primero y gran homenaje que se tributó a Doyagüe, daba cuenta *La Iberia Musical* en su sección “Crónica nacional”¹⁸⁶. Allí explicaba que se había homenajeado “con gran lucimiento” a Doyagüe, “cuyo nombre ha sido tan respetado por los primeros artistas españoles y extranjeros, colocándole al par de los grandes maestros”. Así mismo, se refería al músico salmantino como el “Rossini español”. Los ecos de este acontecimiento se reflejaron también en la prensa nacional no específicamente musical¹⁸⁷ y en la bibliografía, donde cabe destacar la opinión de Mariano Soriano Fuertes que alababa la actitud pionera del Ayuntamiento salmantino en la realización del acto que honró la memoria del eminente compositor y expresaba su deseo de que otras instituciones se comportasen de manera similar con otros músicos destacados¹⁸⁸.

Como mito en el que se había convertido en su ciudad natal, la figura de Doyagüe se consideraba como el paradigma de la armonía y la perfección musical. Así se manifiesta en una crónica, escrita el 7 de junio de 1845, y enviada desde Salamanca al periódico *El Clamor Público*; en ella el corresponsal se hacía eco de la llegada a Salamanca del “joven maestro de música” Francisco Asenjo Barbieri, del que alababa sus grandes cualidades y agradable voz de barítono¹⁸⁹. Según el crítico, Barbieri había revitalizado la sección lírica del liceo de la ciudad y en la función a que se refería la crítica había interpretado obras de Meyerbeer, Rossini, Donizetti y Ricci “que han merecido elogios de quien está acostumbrado a oírlas en los mejores teatros

¹⁸⁶ Número del 7/5/1843. *La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, 1843, nº 19, pp. 151-152.

¹⁸⁷ Como ejemplo, citamos la amplia reseña aparecida unos días después en la edición madrileña del *Eco del Comercio*. La publicación describía con detalle las exequias que se celebraron “con gran lucimiento” en la iglesia del cementerio de Salamanca, la colocación y el contenido de la placa conmemorativa y la interpretación de la *Misa y Oficio de Difuntos* de “este gran compositor, cuyo nombre a nacer en otro suelo, o en mejores días resonaría al par de los grandes maestros”. “Miscelánea”. *Eco del Comercio*, p. 4.

¹⁸⁸ Soriano expresa que el ayuntamiento de Salamanca es digno de alabanza “por haber sido el primero, y creemos el único, que ha pagado un justo y digno homenaje a la momia de un hombre eminente, dejando a las edades venideras un monumento de ilustración para los que le levantaron, y de gloria para el arte y para la Patria. Si de este modo se portaran todas las corporaciones municipales, y las secundaran los gobiernos, otra cosa fuera España, cuna de tantos ingenios, y de otro modo seríamos respetados por las naciones extranjeras”. Soriano (1859): *Historia de la música...* Vol. IV, p. 249.

¹⁸⁹ Casares (1998) dedica un espacio a la estancia salmantina de Barbieri, que fue contratado como “maestro de música” de la Escuela de San Eloy, siendo el Marqués de Castellanos regente de la misma. La riqueza histórica de Salamanca impulsó a Barbieri a dedicarse a la musicología. *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, p. 74-78.

extranjeros y de cuantos conocedores tienen en el oído la armonía del inmortal Doyagüe”¹⁹⁰.

Probablemente la primera biografía de Doyagüe aparecida en un medio de ámbito nacional fue la firmada por Álvaro Gil Sanz en *El Semanario Pintoresco Español*¹⁹¹. En la redacción de este periódico, que se publicó entre 1836 y 1857, participaban casi todos los eruditos españoles de la época y en sus páginas se encuentran críticas literarias, novelas por entregas, relatos de historia de España, noticias de exposiciones y otros temas culturales¹⁹². Contenía también una sección llamada *Biografías Españolas*, dedicada a artistas y otros personajes célebres, entre los que se encuentra Doyagüe.

En este trabajo, publicado en 1846, Álvaro Gil presenta al salmantino como un artista eminente “a quien hace muchos años llamaba la Gaceta *el Néstor de la armonía sagrada*”, en clara referencia a las odas que se publicaron cuando ganó el magisterio de capilla. Afirmaba que su vida estuvo “privada de incidentes y peripecias dramáticas”, que era hijo de un “artífice platero”¹⁹³ y “dio a conocer en breve que no había Dios formado su genio para consumirse en la humilde condición de su padre”. Tras pasar muy brevemente por su estudio con Juan Martín, su interpretación en Madrid del *Te Deum* y su nombramiento como Profesor Honorario del Conservatorio, se detiene a considerar que “la vida y la historia del artista están en sus obras”.

Sobre las composiciones de Doyagüe, afirmaba Gil Sanz que “inauguró en ellas esa revolución, o nuevo espíritu que distingue a la música moderna”¹⁹⁴. La explicación estaba en que “su alma religiosa y sublime, empañada en las grandezas de Dios, y entusiasmada con la majestad de los cantos bíblicos, halló el verdadero carácter de la armonía sagrada” y que “ni una sola idea, ni una sola reminiscencia profana se encuentra en las partituras de Doyagüe”. También se hacía eco del homenaje que tributó a Doyagüe el Ayuntamiento Salmantino, de la introducción de una copia del *Magnificat* en su tumba y la dedicación al músico de la calle donde había vivido. Sobre el *Magnificat* escribía:

Su obra maestra es un *magnificat* a ocho con instrumentales, órgano obligado; nada hay en él que no sea admirable. El corazón se conmueve y penetra, sin necesidad de las palabras, el misterio de aquella armonía; y cuando se lleva al versículo “*deposuit potentes de sede, et exaltavit humile*” aquella música vigorosa patentiza el poder y justicia de Dios que reduce a polvo la soberbia de los poderosos, y ensalza la humildad de los pequeños.

Un año después de la aparición de la primera biografía de Gil Sanz, el *Semanario Pintoresco Español* dedicaba un artículo al Monasterio de Guadalupe¹⁹⁵, para “cuya numerosa capilla húbese adquirido obras muy singulares y profundas del inmortal Doyagüe”. En aquella época en que ya se había producido la exclaustación del famoso monasterio, el artículo se ocupaba de la magnífica arquitectura del

¹⁹⁰ *El Clamor Público*. Periódico político, literario e industrial. Madrid, 11/6/1845.

¹⁹¹ Gil Sanz (1846): “Biografías Españolas. Don Manuel José Doyagüe...”.

¹⁹² Hay una breve historia y descripción del contenido de esta publicación en Simón Díaz (1946): *Semanario Pintoresco Español*. (Madrid, 1836-1857).

¹⁹³ Esta expresión se encuentra ya en el discurso de Salustiano Ruiz y se repetirá en la mayor parte de las biografías de Doyagüe publicadas en el siglo XIX.

¹⁹⁴ Gil Sanz (1846): “Don Manuel José Doyagüe...”, p. 103.

¹⁹⁵ “El Monasterio de Guadalupe (Conclusión)”. En: *El Semanario Pintoresco*. 3/10/1847, p. 40.

edificio, añorando el esplendor de los tiempos en que lo habitó la comunidad jerónima y se cantaba música del maestro salmantino.

En 1855, el mismo Gil Sanz junto con A. Aguado, insertaba una nueva biografía de Doyagüe en la *Gaceta Musical de Madrid*, que dirigía Hilarión Eslava¹⁹⁶. Esta biografía, basada en la publicada por el primero de los autores en el *Semanario Pintoresco* y reproducida después por Saldoni en sus *Efemérides*¹⁹⁷, es breve aunque bastante completa y, debido a su gran difusión, sirve de base a otras biografías y voces de diccionarios que se publicaron más tarde. En ella se encuentran los principales datos de la vida del compositor, junto con el breve análisis del *Magnificat* que se incluyó en su tumba. En el mismo sentido que otras publicaciones, refleja la nostalgia de las generaciones anteriores que edificaron suntuosas basílicas y contaban con una música solemne y ampulosa como la del maestro salmantino.

En 1857, la revista madrileña *La Zarzuela* se ocupaba de la música que se había interpretado en la liturgia de la Semana Santa en distintos templos españoles. Con respecto a las funciones de la catedral salmantina, se afirmaba lo siguiente:

son de un gran sentimiento religioso, la mayor parte de la música ha sido compuesta por el muy acreditado maestro de capilla Don Manuel Doyagüe cuyas producciones bellísimas, como son muchas de ellas, están propiamente inspiradas para el verdadero culto del Santo templo y al servicio del Príncipe, Rey, Emperador y Pontífice eterno de cielos y tierra¹⁹⁸.

También mencionaba a Francisco Olivares y agradecía al beneficiado Manuel Astudillo¹⁹⁹, los esfuerzos que realizaba en pro de la música del primer templo salmantino. En el número siguiente, la misma revista lamentaba la decadencia de las capillas musicales españolas, especialmente la de la Catedral de Toledo, y alababa los esfuerzos de sus profesores para sacar partido “de los escasos medios que tienen a su disposición”²⁰⁰. En la Catedral de Plasencia, se habían interpretado principalmente lamentaciones y misereres del entonces maestro de capilla José María Hidalgo, pero el Jueves Santo se había cantado una *Misa* de Doyagüe.

Es significativa la opinión que sobre Doyagüe y su música tuvo Hilarión Eslava, probablemente la personalidad más influyente en la música religiosa de la segunda mitad del siglo XIX. Preocupado por la pervivencia de esta música, publicó entre 1852 y 1860 la *Lira Sacro-Hispana*²⁰¹, una recopilación de piezas de los, en su opinión, mejores autores españoles “antiguos y modernos”, entre los que incluyó a Doyagüe. Eslava proporcionaba, además, un resumen de la biografía y obra de cada

¹⁹⁶ Gil Sanz y Aguado (1855): “Biografía de D. Manuel José Doyagüe, maestro de capilla de la catedral de Salamanca. *GMM*. Esta biografía se inserta en el Apéndice I.

¹⁹⁷ Saldoni, Baltasar (1868). *Diccionario Biográfico-Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo I, pp. 274-278. Esta biografía se inserta en el Apéndice I.

¹⁹⁸ *La Zarzuela*, nº 64, de 20 de abril de 1857, p. 510. Esta revista, dirigida por Hilarión Eslava, era la continuación de *La Gaceta Musical de Madrid*.

¹⁹⁹ Manuel Astudillo, de quien nos ocuparemos más adelante, desempeñó en la Catedral de Salamanca distintos puestos musicales, entre ellos el magisterio de capilla de forma interina. Además, realizó gran número de copias de la música de Doyagüe, que dirigió frecuentemente.

²⁰⁰ *La Zarzuela*, nº 65, de 27 de abril de 1857, pp. 513-14.

²⁰¹ En esta colección, de la que se hablará más adelante, Eslava incluía a los renacentistas Tomás Luis de Victoria o Cristóbal de Morales, los barrocos Patiño o Durón y otros más próximos en el tiempo a Doyagüe, como García Fajer, Aranaz y Pons. Eslava (1852-1860): *Lira Sacro-Hispana*.

compositor seleccionado y una “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”²⁰². En el caso de Doyagüe²⁰³, presentaba los principales datos biográficos de forma muy general, siguiendo probablemente a Gil Sanz, y afirmaba que fue “uno de los maestros que más se distinguieron en el género suelto y más especialmente en la modulación armónica”. En la parte correspondiente a la música del siglo XIX, Eslava incluyó un *Christus factus est* (MD 76) seguido de un *Miserere* (MD 65) y un *Magnificat* (MD 72) de Doyagüe, este último distinto del que introdujeron en su tumba. En un tiempo en que los maestros de capilla de los templos españoles habían dejado prácticamente de componer debido a la falta de recursos, la *Lira Sacro-Hispana* ponía a su disposición las partituras de calidad que necesitaban para el desarrollo de sus funciones. Así, la inclusión de Doyagüe en tan importante colección, le canonizó entre los compositores de música religiosa más destacados, a la vez que difundió ampliamente las piezas de su autoría que allí se presentan. Volveremos sobre la *Lira* en el capítulo tercero.

En 1859 apareció la obra de Soriano Fuertes, una de las pocas historias de la música española del siglo XIX, y referencia obligada aunque con indiscutibles limitaciones²⁰⁴. En esta época la fama de Doyagüe estaba plenamente consolidada, sus obras se copiaban con profusión y se interpretaban en los principales templos españoles. Esta publicación, a la que se ha hecho referencia en este mismo capítulo sobre el tema de las relaciones entre Doyagüe y Rossini, dedica un espacio considerable a la figura de este maestro, a quien atribuye un importante papel en la evolución de la música religiosa²⁰⁵. Por otra parte, Soriano afirmaba poseer un ejemplar del *Te Deum*, donde “se revela la colosal figura de su autor” y, como se ha indicado más arriba, agradecía al Ayuntamiento salmantino la idea de dedicarle un homenaje²⁰⁶. De esta publicación tomaron datos otros autores que se ocuparon de Doyagüe, como el mismo Fétis, que tratamos en el párrafo siguiente, o Agustín Pérez de Agreda, que glosa la figura del compositor salmantino, añadiendo algún dato erróneo, como que Doyagüe obtuvo la cátedra de música de la Universidad de Salamanca por oposición²⁰⁷.

Como ya se ha adelantado, la fama de Doyagüe traspasó nuestras fronteras. Uno de los más claros y significativos ejemplos es la publicación de su biografía por el célebre musicólogo François-Joseph Fétis en su *Biographie Universelle des musiciens et biographie générale de la musique*²⁰⁸ aparecida en 1860, un año después de la obra

²⁰² Eslava (1860): “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”. En *Lira Sacro-Hispana*.

²⁰³ Entre sus obras citaba “3 *magnificat*, 9 lamentaciones, 3 misereres, varias misas y vísperas, de las cuales hay algunas en la Real Capilla de Madrid, y muchos motetes y villancicos”. Los breves datos acerca de Doyagüe y su música aparecen en Eslava (1852-1860): *Lira Sacro-Hispana...* Vol. VII. Tomo 1º de la 1ª serie del siglo XIX, p. I.

²⁰⁴ Soriano Fuertes (1859): *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*. Se ocupa de Doyagüe en el tomo IV, pp. 246-249.

²⁰⁵ “Doyagüe fue, sin duda, el primero que inició la revolución de ideas en la música sagrada, con la profundidad del filósofo y la libertad del genio, como más tarde la hizo en la dramática europea el atrevido genio de Rossini”. Esta idea parece venir de los escritos de Gil Sanz. Soriano (1859): *Historia...*, p. 247.

²⁰⁶ Soriano (1859): *Historia...*, p. 249.

²⁰⁷ Pérez de Agreda (1883): *Discurso leído para la apertura del curso 1883-1884...*

²⁰⁸ Fétis (1860): *Biographie Universelle des musiciens...* Tome 3, pp. 52-53.

de Soriano²⁰⁹. Los datos que presenta Fétis indican que sigue a Gil Sanz, aunque con algunas inexactitudes, como la fecha en que Doyagüe dirigió en Madrid el *Te Deum*, que el célebre musicólogo belga sitúa en 1813, y la afirmación de que el compositor fue canónigo de la catedral salmantina. Como se analiza en el capítulo tercero, Fétis dedicó en su obra más espacio a Doyagüe que a otros músicos contemporáneos y guardaba en su biblioteca particular un *Miserere* de este autor a cuatro voces e instrumentos de viento²¹⁰. Como se ve más abajo, Maurice Cristal toma de Fétis algunos de los datos que presenta en su trabajo publicado en 1875.

En 1861 Ramón Girón editó en la ciudad natal de Doyagüe la *Historia de la ciudad de Salamanca* de Bernardo Dorado, que se ocupaba de los hechos y personajes más importantes de la ciudad. En esa época de máxima fama de Doyagüe no podía faltar en la nueva *Historia* una biografía del gran músico²¹¹. Ésta sigue también a Gil Sanz e insiste en los mismos tópicos que las anteriores. Tres años más tarde, Doyagüe aparecía entre los compositores religiosos españoles más renombrados en un artículo sin firma dedicado al “arte lírico en España”. Allí se destacaba la relevancia de la música religiosa en nuestro país, con una lista de compositores importantes que empezaba en Bartolomé de Escobedo y terminaba con Nebra, Soler y Doyagüe, siendo éste último el único autor citado de su tiempo²¹².

En 1866, la *Gaceta Musical de Madrid* presentaba en tres entregas un *Miserere* de Doyagüe (MD 62), distinto del que incluyó Eslava en su *Lira*. González Llana²¹³ completaba la publicación con “algunos ligeros apuntes acerca de la vida del último doctor en música de la universidad salmanticense, cuya larga existencia fue exclusivamente empleada en la composición de obras musicales sagradas” y una lista de sus principales piezas²¹⁴. La música sacra, en opinión de González Llana, “fue tomando y admitiendo todas las formas de la profana, distinguiéndose exclusivamente de ésta, por el fondo, que se derivaba de los pensamientos e ideas que trataba de expresar”. Sostenía que en este género destacaron especialmente los españoles, aunque el escaso interés de nuestro país por este arte era la causa de que muchas obras interesantes “yacen en el polvo de los archivos de las catedrales, y de donde acaso el tiempo las sacará para reanudar nuestra tradición artística”. Con la publicación de este *Miserere*, se proponía contribuir al rescate de estas “tantas y tan preciosas riquezas”, insistiendo en el interés exclusivo de Doyagüe por la música religiosa y su aislamiento voluntario en Salamanca, gracias al cual “manifestaba en todas sus obras un sello de originalidad y de iniciativa propias, que las hacen tanto más

²⁰⁹ De esta obra y otros escritos de Soriano, guardaba un ejemplar en su biblioteca. *Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis* (1877), pp. 277, 471 y 571.

²¹⁰ *Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis* (1877), p. 246. Todo indica que este *miserere* es el que actualmente aparece en el catálogo de la Bibliothèque Royale de Belgique “contenida en un portafolios con Fétis 1.941 C Mus”, según se traduce de su ficha en el catálogo general *on line* de dicha institución (http://opac.kbr.be/opac/fkbr1_3.htm), consultado por última vez en enero de 2010. Evidentemente esta obra es la publicada por Eslava en la *LSH* aunque, por la descripción, Fétis la tenía separada en carpeta aparte del resto de la obra.

²¹¹ Dorado y Girón (1861): “D. Manuel Doyagüe, famoso Músico Salmantino“. pp. 546-547.

²¹² “Variedades. El arte lírico en España”. *El Contemporáneo*. Año 5º, nº 938. Domingo, 24 de enero de 1864, p. 4.

²¹³ Manuel González de la Llana fue un historiador y político asturiano, fallecido en 1911.

²¹⁴ González Llana (1866): “D. Manuel José Doyagüe...”, *GMM*, nº 27, p. 108.

recomendables y dignas de estudio²¹⁵”. Mientras Doyagüe permanecía en Salamanca buscando la inspiración en el silencio de su catedral²¹⁶, la “fama de su talento se había desbordado más allá de los muros de su ciudad natal, y llegaba a la corte, en donde comenzaban a ser apreciadas sus más notables composiciones”. Tres años más tarde, este autor incluyó los datos aquí publicados en su *Crónica de la Provincia de Salamanca*²¹⁷.

El mismo González Llana (1866) presentaba por primera vez la idea, que retomarían García Martín, Barco y Cherner, de que las óperas italianas más escuchadas en la España de la época abrieron la mente del genio salmantino en sus últimos años. Pretende este autor, como hicieron algunos de los relatos mostrados más arriba, que Doyagüe no conocía “las piezas más notables de la música profana”²¹⁸ y los socios de una recién fundada Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, en su mayoría discípulos suyos, le ofrecieron una velada que, junto con obras del maestro, incluyó célebres composiciones de Rossini, Bellini y Donizetti²¹⁹.

En 1875, el nombre y la biografía de Doyagüe aparecen en *Le Ménestrel*, semanario parisiense dedicado a la música y al teatro, mencionado en este mismo capítulo con motivo de la proyección internacional del músico salmantino y la supuesta relación Doyagüe-Rossini. En un artículo titulado “Boccherini et la musique en Espagne”²²⁰, que se publicó por entregas entre junio y agosto del mencionado año, el musicólogo Maurice Cristal estudia la figura del famoso músico de Lucca, afirmando que, como Händel en Inglaterra, Boccherini encontró un ambiente musical favorable en España, donde hasta entonces no había habido “más que música religiosa y música popular”. A partir de aquí, Cristal realiza un repaso del primero de estos géneros, que pasa inevitablemente por la figura de Doyagüe, al que califica de “último representante de la escuela religiosa lírica en España”, para indicar a continuación sus datos, tomados probablemente de las principales biografías según el esquema de la figura 1.2. Destaca que el salmantino fue testigo de las importantes dificultades políticas y sociales que vivió España, así como de su decadencia, mencionando su carácter poco sociable que le llevó a volcarse en su música, a pesar de haber salido a

²¹⁵ *Ibidem*, p. 108.

²¹⁶ “En muchas ocasiones, y en las horas en que en la catedral no resonaban los sonidos del órgano ni de la orquesta, ni el profundo y grave son de las preces dirigidas al Eterno, el curioso viajero o el asiduo devoto que recorriesen el templo podían ver a un venerable anciano arrodillado en la parte más oscura de una de las más retiradas capillas, sumido en la más profunda contemplación. Era Doyagüe, que llamaba a la inspiración en medio del silencio y a la dudosa claridad que penetraba por alguna ojiva y estrecha ventana”. González Llana (1866): “D. Manuel José Doyagüe...”, nº 29, p. 117.

²¹⁷ González Llana (1869): *Crónica de la provincia de Salamanca*, pp. 36-39.

²¹⁸ Esta afirmación no se sostiene teniendo en cuenta que en Salamanca, por músicos del entorno de Doyagüe, se interpretaban habitualmente estas composiciones, que el anciano maestro conocía sin ningún género de dudas. De ello se hablará en relación con la Escuela de San Eloy.

²¹⁹ Al escuchar Doyagüe aquellas inspiradas melodías, al sentir aquellos cantos llenos de frescura y de pasión, sintióse poseído de un febril entusiasmo que hizo humedecer sus ojos con lágrimas de placer. Un mundo hasta entonces desconocido se abrió ante la vista de aquel genio que poco tiempo después (1843) había dejado de existir. González Llana (1866): “D. Manuel José Doyagüe...”, *GMM*, nº 29, p. 117.

²²⁰ “Il put voir vers quelles difficultés sociales marchait son pays, et par suite vers quelle déchéance s’avançait toute l’organisation musicale de l’Espagne”. Cristal (1875): “Boccherini et la musique religieuse en Espagne”. *Le Ménestrel*, nº 31, 4 de julio de 1876. Se refiere a Doyagüe en la página 245.

Madrid para dirigir su *Te Deum* en 1813²²¹ (sic) y haberse interpretado su *Gran Misa* ante el rey en 1830. Señala también la calidad de su música, especialmente el *Magnificat*, y la gran difusión de su obra, incluyendo la transcripción del poema que se grabó sobre su tumba, cuya traducción al francés, que se presenta más abajo con su versión castellana, no se corresponde con el original colocado en la lápida del cementerio salmantino.

Dans cet étroit tombeau	En esta estrecha tumba
Repose le corps qui a péri	Reposa el cuerpo que ha perecido
Dans l'espace et dans l'immortalité	En el espacio y en la inmortalidad
Se sont dispersées ses oeuvres sublimes	Se han dispersado sus obras sublimes
Et qui ne mourront pas	Que no morirán

Después de considerar a Doyagüe “el Sebastián Bach de la música española”, como se indicó más arriba, Cristal concluye su referencia al salmantino con un acertado reflejo de la situación de la música religiosa española destacando que

fue testigo en su ancianidad de la ruina de los ricos monasterios durante la Guerra de la Independencia y la supresión de sus escuelas y magisterios, junto con la antigua doctrina, cultivada sólo por unos pocos eclesiásticos. A falta de músicos instruidos y disciplinados, no se podía interpretar la antigua música y el gusto de su época había terminado por corromperse en España, como en el resto de Europa²²².

Como conclusión, afirmaba Cristal que la música religiosa se había vuelto ruidosa y teatral, conteniendo las “fórmulas banales” de las óperas mediocres de Alemania, Francia e Italia y, aunque los archivos eclesiásticos guardasen obras maestras, “se abandonaban estos monumentos que ya no podían apenas interpretarse ni apreciarse”. España era para Cristal “ese país ardiente y duro, donde la pasión religiosa ha creado estos sombríos personajes pintados por Zurbarán, uno de cuyos más bellos ejemplares se encuentra en el museo del Louvre”²²³. Así, vemos que este musicólogo participaba del interés por el misticismo español que se dio en la Francia decimonónica, como parte de la “exotización de España” a la que se refería Carreras²²⁴.

Volviendo a España, antes de ocuparse del famoso *Miserere*, Matilde Cherner había escrito una biografía de su famoso paisano, a la que llenó también de tintes románticos para pasar después por algún detalle biográfico, en el que apenas se detiene. Este artículo apareció publicado en Madrid en la *Revista contemporánea* (1877) y en el periódico *La Mañana* de los días 23 y 24 de Enero de 1878²²⁵. En él la autora, además de glosar la figura de Doyagüe, comenzaba elogiando la pieza que había motivado el artículo mencionado anteriormente, explicando que “ni David mismo hubiera sabido dotar su salmo *Miserere* de notas tan conmovedoras y

²²¹ Esta misma fecha errónea es la que proporciona Fétis quince años antes.

²²² “Dans sa vieillesse, il put voir les riches monastères qu’a ruinés la guerre de l’indépendance, supprimer leurs écoles, leurs maîtrises et l’ancienne doctrine, cultivé à peine par quelques rares ecclésiastiques. L’ancienne musique était rendue irréalisable faute d’exécutants instruits et disciplinés. Le goût, déjà de son temps, avait fini par se corrompre en Espagne comme dans le reste de l’Europe”.

²²³ “Ce pays ardent et dur, où la passion religieuse a créé ces sombres personnages que Zurbarán a peints et dont un des plus beaux types existe au musée du Louvre”.

²²⁴ Carreras (2001): “Hijos de Pedrell...”, p. 126. Como apuntábamos más atrás, Cristal parece anticipar el trabajo de Collet (1913): *Le mysticisme musical espagnol...*

²²⁵ Luna (1877): “Don Manuel José Doyagüe”.

patéticas”. Cherner consideraba la música superior al resto de las bellas artes y lamentaba que, mientras que en otros países de Europa se enorgullecían de sus grandes compositores (Mozart, Rossini, Weber...)

España ignora que es madre de un maestro no menos sublime que estos genios de la música, y del que dijo [Pedro] Albéniz, el célebre organista de la Capilla Real, al oír el grandioso *Te Deum* compuesto por Doyagüe para dar gracias a Dios por la terminación de la Guerra de la Independencia y el regreso de las tropas a Salamanca, que su autor fue el primero que hizo en la música la gran revolución moderna, realizada despues en Europa.

Como no se consideraba experta en música, Cherner no realiza un análisis de las obras que menciona, limitándose a presentar la impresión que sentía al escucharlas realzada por la grandiosidad del templo y las voces de los cantores. Del *Te Deum* afirmaba que era la obra más sublime de Doyagüe, con excepción del *Magnificat*. Según la visión de esta autora, con esta pieza de acción de gracias el compositor resumía en una obra inmortal el júbilo del pueblo, que “había lavado con su sangre generosa la impura huella que imprimiera en su suelo la planta del invasor”, y su agradecimiento a la Providencia ante la deseada victoria sobre las tropas francesas. También recoge la información de que Doyagüe dirigió su obra en 1817 en la Real Capilla de Palacio.

Desde entonces, continúa afirmando Cherner, “la gloria del inmortal Doyagüe, circunscrita a su ciudad natal, se extendió por toda España, y su música fue ejecutada en nuestras primeras catedrales”. Sin embargo, a pesar de los éxitos obtenidos, Doyagüe “volviose a su querida Salamanca a meditar a la sombra de sus vastos edificios”, y se centró exclusivamente en la religión, mientras su música alcanzaba un misticismo que no dejaba traslucir ni una nota profana y una calidad que superaba incluso a Palestrina. Con clara preferencia por las obras que expresan patetismo, elogia abundantemente la *Pasión*, que desgraciadamente no se conserva, y las *Lamentaciones de Semana Santa*, que se cantaban las tardes del miércoles, jueves y viernes santo por la capilla musical de la catedral salmantina y el pueblo escuchaba lleno de fervor y entusiasmo.

La biografía que sigue a continuación afirma erróneamente que Doyagüe fue el último catedrático de música de la Universidad salmantina, cuya decadencia comparada con la gloria de siglos anteriores, podría haber contribuido a inspirar ese patetismo de las obras de Doyagüe que tanto gustaba en plena época romántica. Los escasos datos que proporciona Cherner son interrumpidos por abundantes reflexiones estéticas sobre la música de Doyagüe y la relación entre las bellas artes. Refiriéndose a la catedral, afirma que es un hermoso templo que no se puede admirar “sin sentir resonar en nuestros oídos las solemnes, las grandiosas notas del *Magnificat* de Doyagüe”, mientras que tampoco se puede escuchar esa música sin evocar la majestuosidad del templo, pues la obra de este autor potencia la apreciación de las restantes bellas artes. Casi al final de esta biografía, la autora valora el éxito que tuvo la *Misa* de Doyagüe cuando se interpretó en Madrid en 1830, que provocó lágrimas en los oyentes e hizo exclamar a músicos destacados como Espínola y Carnicer que “el talento humano no puede hacer obra más acabada”.

Otro elemento del Romanticismo es el amor a la propia tierra y este aspecto se trasluce abundantemente en este relato biográfico pues, además de glosar la figura de un célebre paisano, Cherner elogia abundantemente la catedral salmantina desde el punto de vista artístico y llega a afirmar que tal vez si Doyagüe no hubiese vivido en Salamanca, habría sido menor su inspiración. El discurso de Cherner se detiene

también en el homenaje que el Ayuntamiento de Salamanca dedicó a Doyagüe en 1843, con la ejecución del *Oficio de Difuntos* y la introducción de una copia del *Magnificat* en su tumba. Después se lamenta de que ésta hubiese sido “profanada” en 1869, para trasladar los restos del músico a Madrid, que aún permanecían allí, se preguntaba qué habría sido de la caja de zinc que contenía el *Magnificat* y expresaba el deseo de que el Ayuntamiento salmantino devolviese al compositor a su nicho del cementerio. También enumera las principales obras de Doyagüe “a juicio de los inteligentes”, entre las que se encuentran las mencionadas anteriormente, además de algunos salmos y *genitori*.

Más adelante defiende la supremacía de la música religiosa sobre la profana, pues “la verdadera música patética es hija legítima de la música religiosa”. Ciñéndose a España, la autora no encuentra en la música profana una figura del mismo rango que Doyagüe, máximo representante de la música sacra pues, en su opinión, la zarzuela no alcanzaba la categoría de las óperas italianas del momento. Finalmente, Cherner se lamenta de que Doyagüe no hubiese compuesto música teatral, presentando el hecho de que toda su música sea religiosa como la causa del olvido que empezaba a sufrir su figura en el último cuarto del siglo XIX²²⁶.

En 1882 aparecían Doyagüe y su *Miserere* respectivamente como paradigma de genio musical y obra maestra en una reseña sobre los premios de fin de curso del conservatorio madrileño, donde había sido galardonado el salmantino Felipe Espino, que en el futuro “podrá honrar a su patria produciendo obras maestras, no menos importantes que las de su ilustre paisano Doyagüe, el espiritual autor del *Miserere*”²²⁷.

Entre los actos culturales de Salamanca durante la segunda mitad del siglo XIX destacaban las ceremonias de apertura de curso de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Cada año, con este motivo, un distinguido profesor pronunciaba el correspondiente discurso, que posteriormente se daba a la imprenta. En un centro educativo que contaba con una importante Sección de Música, cuya fundación estuvo en cierto modo relacionada con Doyagüe y en la que habían tenido parte importante sus principales discípulos, era natural que sobre esta materia versaran varias de estas lecciones magistrales, y que la mayor parte de estos textos glosen ampliamente la figura del maestro, incluyendo en muchos casos datos erróneos que no hemos encontrado en publicaciones anteriores²²⁸. A lo largo de este estudio y en la bibliografía final, se citan varios trabajos de este tipo²²⁹.

Como prueba de la alta valoración del músico en su ciudad natal, el 20 de enero de 1884 se celebró en Salamanca un certamen “sobre el lema *Biografía de Doyagüe* y

²²⁶ Seguramente, la afirmación de Cherner era cierta, pues éste era otro tema central de una época dominada por la música teatral de corte nacionalista, como explica Carreras (2001) en “Hijos de Pedrell”, p. 126.

²²⁷ Los datos aparecían en una reseña sobre los premios de fin de curso de la Escuela de Música y Declamación, antigua denominación del Conservatorio de Madrid. Martínez de Velasco (1882): “La Escuela de Música y Declamación”. *La Ilustración Española y Americana*, nº XXVIII, p. 51.

²²⁸ Así Pérez de Agreda llega a afirmar que Doyagüe dirigió interinamente la capilla de música en 1811 y obtuvo la cátedra universitaria por rigurosa oposición, realizada en 1819. Sin embargo, cita a Soriano y la escena que éste refiere de la partitura de Doyagüe en el piano de Rossini. Pérez de Agreda (1883): *Discurso...*, pp. 29-30.

²²⁹ Por ejemplo, los discursos leídos por Pérez de Agreda y Zabala Abarca en 1883 y 1885, respectivamente.

un juicio de sus obras”, que ganó Antonio Lozano²³⁰, maestro de capilla de la catedral salmantina. De este trabajo, extrajo Felipe Pedrell los detalles biográficos que incluyó en la *Ilustración musical Hispanoamericana* en 1893²³¹, de la que nos ocupamos más abajo. A finales de noviembre de ese mismo año, la *Correspondencia de España* se hacía eco de una reunión que había celebrado la Sociedad de Escritores y Artistas bajo la presidencia de Núñez de Arce. Allí se trataron temas de actualidad artística y literaria, y se decidió organizar una velada dedicada a los artistas cuyos aniversarios estaban próximos a cumplirse, mencionando especialmente a Doyagüe²³². Aunque no nos consta, es bastante probable que se interpretase música del maestro salmantino en este cuadragésimo aniversario de su muerte.

Mariano Zabala Abarca²³³, al que presentábamos más arriba elogiando la figura de Doyagüe, pronunció el discurso de apertura del curso 1885-86 en la Escuela de San Eloy, que versó sobre la influencia de la música religiosa en la cultura intelectual y moral. Comenzaba confesándose “entusiasta de la ciencia que ha inmortalizado a Rossini, Mozart y Doyagüe” y presentaba a la religión católica como fuente de inspiración fundamental para los compositores. Se centraba en España, destacando la importancia de los archivos de sus catedrales “riquísimos e inapreciables tesoros que pueden desairar, sin temor de ser vencidos, a todos los demás países del mundo”, con un breve repaso de los principales compositores, entre los que mencionaba también a Balus y Eslava. Las alabanzas a la religión, que ha inspirado tan magnífica música, llegan a una especie de clímax con la siguiente afirmación:

¡Gloria al inmortal Doyagüe, el más genuino representante de la doctrina música tradicional, en cuyas manos depositó el Cielo el arpa de David, el estro inspirado de los

²³⁰ Antonio Lozano había nacido en Arenas de San Pedro (Ávila) el 19 de noviembre de 1853, fue alumno de Cosme José Benito y murió en Zaragoza el 4 de abril de 1908. Obtuvo el magisterio de Salamanca en enero de 1878, permaneciendo en la ciudad hasta 1883. De Salamanca pasó al magisterio de la Basílica del Pilar de Zaragoza, donde publicó *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza...* De la “Biografía” que insertó Antonio Ezquerro en la edición que realizó de esta última obra, se han tomado las fechas de nacimiento y fallecimiento (pp. 21 y 27, respectivamente). Según Ezquerro (p. 44), Pedrell opinaba que la de Lozano era la mejor biografía de Doyagüe escrita hasta el momento. Ver también Ezquerro (2000): “Lozano González, Antonio Félix”. En *DMEH*, vol. 6, pp. 1067-1069; Araiz (1942): *Historia de la música religiosa en España...*, p. 173..

²³¹ Relato aparecido sin firma en *La Ilustración musical hispanoamericana*. Barcelona, nº 121, 30/1/1893, pp. 11-13. En esta publicación, dirigida por Pedrell, hay una nota al pie que dice “extractamos estos datos biográficos del trabajo del distinguido maestro de Capilla de Ntra. Sra del Pilar de Zaragoza D. Antonio Lozano, que obtuvo el primer premio en el certamen celebrado en Salamanca el 20 de Enero de 1884. El lema artístico versaba sobre una *Biografía de Doyagüe* y un juicio crítico referente a sus obras. A instancias de Pedrell, Lozano pidió a Salamanca un retrato de Doyagüe y “una copia de un memorial cuyo único ejemplar está en la Escuela de San Eloy”, como se lee en dos cartas de Lozano a Pedrell, fechadas en julio de 1888 y enero de 1889, transcritas en Lozano (1895): *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza...*, pp. 280-281 y 286-287, respectivamente.

²³² “La circunstancia de que durante el mes de diciembre corresponden los aniversarios de los músicos tan celebrados como Doyagüe, Ledesma, Mozart, Beethoven, Weber, y a la vez de la fundación, en el siglo XVI (año de 1537) del primer conservatorio de música en Nápoles por el español Juan de Tapia, la sociedad acordó consagrar una velada a la memoria de esos esclarecidos artistas”. *La Correspondencia de España*. Diario universal de noticias. Madrid: 29/11/1882, p. 3.

²³³ Zabala era una importante personalidad de la ciudad en el campo de la música: “consiliario de número, representante de la Sección de Música e individuo de la Junta de Gobierno” de la Escuela. Además de beneficiado maestro de capilla de la Catedral de Salamanca y rector del Colegio de Mozos de Coro. Abandonó Salamanca para trasladarse a Badajoz.

Profetas, y de cuyo genio profundamente filosófico brotaron esas divinas notas que, me atrevo a decirlo, serán oídas con entusiasmo hasta por los Ángeles²³⁴.

Zabala continuaba, dedicando a la memoria de Doyagüe el “justo tributo de mi admiración y respeto” y, ya en la recta final del discurso, agradecía al Cabildo que hubiese traído a Salamanca los restos del maestro “para colocarlos en un lugar digno de su celebridad, que diga a las generaciones con muda, pero elocuente palabra: *Así honra Salamanca a sus hijos ilustres...*”. El discurso exhortaba finalmente a los jóvenes alumnos a seguir los pasos de Doyagüe, cuyas cenizas “caben en un pequeño sarcófago, [pero] su nombre no cabe en el mundo”. Muy poco después, Villar y Macías²³⁵ dedicaba un apartado al compositor en su *Historia de Salamanca*²³⁶, aparecida en 1887, que recogía la información de *El Salmantino*, e insistía en la genialidad y sencillez de Doyagüe²³⁷.

En 1892 se cumplieron cincuenta años de la muerte del ilustre compositor²³⁸. La prensa salmantina señalaba que las autoridades habían asistido a la celebración religiosa organizada por el Cabildo, para la que se habían puesto los restos de Doyagüe encima de un catafalco junto con “el autógrafo de una de sus obras”. Durante el acto se había interpretado el segundo salmo “a toda orquesta”, del organista de la catedral Miguel Arnaudas, seguido de “las *lecciones* del inspiradísimo Doyagüe, saturadas de dulces y tiernas armonías que elevan el espíritu y la misa de *Réquiem* del mismo Maestro”²³⁹. Después de este acontecimiento, Doyagüe desaparece prácticamente de la prensa local, hasta que vuelve a resurgir con motivo del centenario de su muerte. Sin embargo, se mantiene presente en las publicaciones de ámbito nacional.

Entre sus muchas actividades como musicólogo, Felipe Pedrell dirigió la *Ilustración Musical Hispanoamericana*, revista quincenal que apareció entre el 30 de enero de 1888 y el 30 de diciembre de 1895. Cada número solía contener varios grabados, en especial retratos de compositores, cuya biografía se insertaba dentro del ejemplar; además, se añadían artículos sobre otros aspectos musicales, cartas y

²³⁴ Zabala Abarca (1885): *Discurso...*, p. 28.

²³⁵ Manuel Villar y Macías es el primer historiador de la ciudad de Salamanca que escribe con cierto rigor. Su *Historia de Salamanca* ha sido referencia hasta finales del siglo XX.

²³⁶ Villar y Macías (1887): “Salmantinos ilustres”. En: *Historia de Salamanca*, tomo IX, pp. 121-123.

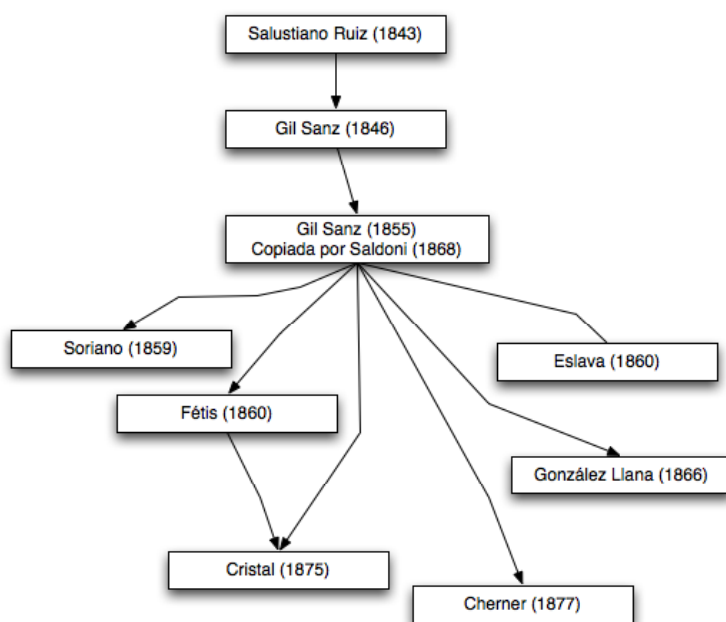
²³⁷ Ya en el siglo XX, Eleuterio Toribio Andrés, copió literalmente la biografía de Villar y Macías añadiendo un párrafo al final con la información sobre el mausoleo construido por suscripción popular. Toribio Andrés (1944): “El músico salmantino D. Manuel Doyagüe”, pp. 213-215.

²³⁸ Los actos del aniversario se anunciaban un día antes en la prensa local, que se expresaba en los siguientes términos: “22.- Catedral.- A las diez solemnes honras fúnebres por el alma del insigne músico salmantino D. Manuel Doyagüe que hace 50 años que falleció. Predicará el Sr. Canónigo Magistral y asistirá una nutrida orquesta que interpretará el *Oficio de Difuntos* del mismo Maestro. Están invitadas al acto todas las autoridades.” “Cultos de la Semana”. *La Semana Católica de Salamanca*, nº 365. Sábado 17/12/1892, p. 946. Como indicábamos más arriba, *La Ilustración Musical Hispano Americana* señalaba, tres años más tarde, que durante la velada musical se habían interpretado los salmos de nona *Mirabilia* y *Principes persecuti*.

²³⁹ *La Semana Católica de Salamanca*. Nº 366. Sábado 24/12/1892, pp. 971-972. El mismo día 24 el periódico salmantino *La Opinión*, nº 65, insertaba un artículo recordando el homenaje que habían organizado el Obispo y el Cabildo, con un resumen de los principales hitos de la vida de Doyagüe.

reseñas bibliográficas²⁴⁰. En la sección *Nuestros Grabados* del número 30 de enero de 1893²⁴¹ apareció “la copia de un retrato al óleo del eminente maestro salmantino D. Manuel José Doyagüe”, enviado a Pedrell por Mariano Zabala, a la sazón maestro de capilla de Salamanca, que “si no estamos equivocados se publica hoy por primera vez en España”. El artículo que acompañaba a este grabado, basado en el trabajo de Antonio Lozano mencionado más arriba, no aportaba nuevos datos biográficos.

Figura 1.2. Esquema de influencias entre las principales biografías de Doyagüe



A partir de la información sobre Doyagüe que proporcionan los anteriores documentos, hemos construido la figura 1.2. Podemos llegar a la conclusión de que el discurso de Ruiz en *El Salmantino* (1843) es la fuente principal de datos biográficos para prácticamente todos los escritos posteriores, como la información que presenta Doncel (1848)²⁴². Las dos biografías publicadas por Gil Sanz (1846 y 1855) en medios de ámbito nacional parecen las más influyentes y contienen básicamente los mismos elementos que presentaba Ruiz. La última de ellas se difundió especialmente al haber sido copiada por Saldoni en sus *Efemérides* (1868). Soriano (1859) y González Llana añaden algunos matices, siendo el primero de ellos el que indica que Doyagüe fue llamado a Madrid para dirigir su *Te Deum*, aunque Soriano afirma erróneamente que fue en 1816, mientras que Llana indica la fecha correcta de 1817. En los mismos escritos parecen basarse los francófonos Fétis (1860) y Maurice Cristal (1875). La salmantina Cherner (1877) añade a los datos anteriores el nombre de la madre de Doyagüe y señala el traslado de los restos a Madrid, hecho que ocurrió posteriormente a la aparición de las primeras biografías. El resto de los autores no aporta datos significativos por lo que no se incluyen en la figura 1.2.

²⁴⁰ Con cada número se repartían fascículos de obras de Pedrell como *Ensayo bibliográfico: los músicos españoles antiguos y modernos en sus libros*, que tuvo que ser interrumpida por la dificultad de su lectura o el *Diccionario técnico de la Música* más fácil de comprender por el gran público. Ver Cazorra y Basté (1991-92): “Un studi sobre la tasca de Pedrell...”, pp. 429-466.

²⁴¹ *La Ilustración Musical Hispanoamericana...*, p. 13.

²⁴² Doncel (1848): *Al Tormes. Glorias y recuerdos de Salamanca*, pp. 54-57.

Las disposiciones sobre música del *Motu Proprio* de Pío X, publicadas en 1903, supusieron un punto de inflexión en la música de los templos, combinando la vuelta al canto gregoriano y la polifonía clásica con la creación de obras que se ajustasen a los nuevos postulados. A finales del siglo XIX, como preludio de la nueva estética, se buscaban estilos más sencillos y menos efectistas que el belcanto que había invadido la Iglesia y surgieron las críticas hacia la figura de Doyagüe, que creían sobrevalorada, aunque le reconocían una serie de virtudes, que pensaban que se habrían desarrollado verdaderamente si el músico hubiese sido fruto de otra época. En esos términos se expresaba Felipe Pedrell (1897) resumiendo el contenido de un artículo de Eustoquio de Uriarte titulado “La nona de Doyagüe”²⁴³. Además, Pedrell analizaba la opinión que sobre Doyagüe había expresado Hilarión Eslava, para reiterar la visión negativa de la música religiosa de los tiempos del salmantino y del propio Eslava²⁴⁴ y, al contrario de lo que pensaron muchos de los contemporáneos de Doyagüe y expresaba el mismo compositor en sus dictámenes de oposiciones²⁴⁵, Pedrell afirmaba que en la música del salmantino “no hay esa fusión íntima de letra y música que tanto avaloran las obras de otros autores”, insistiendo en ello, casi dos décadas después, en el ya mencionado artículo titulado “Idolillos” (1909)²⁴⁶.

El célebre musicólogo catalán atribuía estos males a que los sólidos estudios de contrapunto y armonía que se habían exigido siempre para los magisterios de capilla habían degenerado en aquella época “maleada por la creciente y avasalladora invasión de la música italiana, deplorada, aparte de otros excesos, por Benito Feijoo”²⁴⁷, sin advertir que la estética de Doyagüe y sus contemporáneos se debía, como se expresará en el capítulo segundo, a otra disposición papal: la encíclica *Annus qui hunc*, publicada por Benedicto XIV en 1749. A la vez, Pedrell se lamentaba de que se hubiesen escrito numerosas biografías de Doyagüe, “pero ni una sola, que yo sepa, inspirada en la apreciación razonada y justa del estilo del maestro”²⁴⁸. No obstante, el musicólogo catalán, o quizás Antonio Lozano que le suministró los datos del artículo sobre el maestro salmantino que aquél publicó, destacaba la impresión favorable que habían causado las obras de Doyagüe en Madrid, viendo en ellas la influencia de Haydn y Mozart, cuyo estudio “ocasionó en su manera de comprender la música

²⁴³ “Doyagüe es un compositor lleno de bellezas, dice, pero no exento de lunares: las bellezas son todas suyas y los defectos de la época en que vivió, casi siempre se vale de la nota tierna muy ocasionada a la afectación, aunque Doyagüe no es un colorista al modo de los compositores modernos: si hubiese alcanzado nuestra época habría sido uno de los compositores más exaltadamente románticos y coloristas. Nótese en Doyagüe la falta de filosofía en la expresión de la letra, no suele proponerse jamás escribir determinada obra sino más bien un cuadro musical, traduciendo en notas todo cuanto puede herosear un mundo soñado”. Al final de su artículo en el *Diccionario*, insertaba un listado de obras de Doyagüe. Pedrell (1897): *Diccionario...*, p. 498.

²⁴⁴ “Yo me expresaría aún con más sobriedad que Eslava al tratar en brevísimas apreciaciones del mérito de las obras del maestro salmantino, si del mérito y valor técnico de las mismas no hubiesen hecho lo que se llama una leyenda los que se hallaron colocados en una época de decadencia musical religiosa funestísima, no la más abonada para fallar con el acierto debido. Pedrell (1897): *Diccionario...*, p. 499.

²⁴⁵ En el capítulo tercero se verá cómo Doyagüe defendía en sus dictámenes que el compositor debía expresar en sus obras el sentido del texto.

²⁴⁶ Pedrell (1909): “Idolillos”. *Música sacro-hispana*, I, año 2.

²⁴⁷ Pedrell (1897): *Diccionario...*, p. 499.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 500.

radical transformación de ideas y procedimientos”²⁴⁹, y añadía el *Te Deum* fue “la primera obra que produjo a consecuencia de esta evolución”, recogiendo la opinión favorable que sobre esta pieza expresaron Carnicer y Espínola y la recurrente idea de que Doyagüe envió un *Miserere* a Rossini.

En un artículo citado más arriba, y fechado en 1897, se ocupó de Doyagüe José María Sbarbi²⁵⁰. Tras explicar el calamitoso estado en el que veía la música religiosa en Europa y principalmente en España cuando nació Doyagüe, Sbarbi expresaba que éste, dotado de especiales cualidades musicales, “no tardó en comprender cuán extraviado rumbo seguía la genialidad de los compositores eclesiásticos de su tiempo”²⁵¹ y “se entregó a la composición, buscando las fuentes de la biensonancia en la inspiración, y no en el frío cálculo”. Insistía en la importancia que tuvo para Doyagüe que la música estuviese en íntima consonancia con el texto y resaltaba el carácter retraído del compositor, afirmando que quizás su permanencia en Salamanca no le permitió un mayor conocimiento de otros horizontes, aunque la “grandeza de su talla” se manifestaba en que “todo un Rossini” alabó su música y mantuvo con él correspondencia epistolar. Finalmente, expresaba el deseo de que el Cabildo salmantino diera a conocer las obras de Doyagüe “para que sirvieran de modelo a muchos de nuestros compositores eclesiásticos actuales, cuanto de admiración a los presentes y venideros de todos los países en general, dadas las condiciones especiales de la época en que escribía”.

Como resultado de la nueva normativa papal, que buscaba en la música “santidad, dignidad, universalidad”, la revista de ciencias y artes *La Lectura*²⁵² mencionaba a Doyagüe entre los autores desaconsejados en los templos. A pesar de las opiniones negativas de los defensores de las normas del reciente documento pontificio, el día antes de la inauguración del primer congreso español de música sagrada (Valladolid, 1907), Ismael Sánchez Esteban situaba a Doyagüe junto a Victoria y Morales y reivindicaba la interpretación de su música²⁵³. Al año siguiente

²⁴⁹ Artículo aparecido en *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, nº 121, 30/1/1893, p. 12.

²⁵⁰ Sbarbi (Cádiz 1834-Madrid 1910) fue sacerdote, organista de varias catedrales, filólogo, catedrático de francés y académico de la Sección de Música de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ingresó en la Academia para suceder al Conde de Morphy, tomando solemne posesión el 21 de enero de 1900. Subirá (1980): *La música en la Academia. Historia de una sección*, p. 119. Sbarbi escribió varias obras en los distintos campos que dominaba, entre ellas *Ambigü literario* donde recopiló una serie de artículos, algunos inéditos y otros ya publicados en medios como *La Ilustración Española y Americana*, *La Artística*, la *Revista Contemporánea*, el *Boletín Musical*, *El Imparcial* y otros. Al final de cada uno de los escritos aparece la palabra “inédito” o la fecha de publicación, sin especificar en qué medio aparecieron. Éste es el caso de “Doyagüe”, donde consta la fecha de 1897. Sbarbi (1897): *Ambigü literario*, pp. 342-346.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 345.

²⁵² Allí, Miranda, después de defender los nuevos planteamientos de la música religiosa, comentaba las afirmaciones de Pío X cuando aún era el cardenal Sarto, según las cuales no se debe tolerar la música teatral ni profana en los templos y reflexionaba en los siguientes términos: “al leer estos párrafos vienen a mi memoria los nombres de la mayor parte de los escritores de música religiosa que forman el repertorio de nuestras iglesias, desde nuestro clásico salmantino Doyagüe, hasta el fecundo García, de la Catedral de Murcia y el melodioso Ledesma; Arriola y Gorriti, más contrapuntistas, pero no menos tocados del pecado de efectismo, y Lozano y Aldeza, de menos importancia, pero tan merecedores como los demás de ser arrojados del templo como profanadores”. Miranda (1903): “Música. Pío X y la música religiosa”, pp. 91-95. La cita se encuentra en p. 94.

²⁵³ “Hay que que desterrar de los templos esa música que indebidamente en ellos se ha entronizado. Si los congresistas de Valladolid consiguen algo de esto, si logran popularizar los nombres de Morales,

(1908), Augusto Barrado se expresaba en el mismo sentido haciendo un balance del segundo congreso nacional de música sagrada, que acababa de celebrarse en Sevilla, donde lamentaba que un acontecimiento de tal magnitud apenas hubiese tenido eco en la prensa²⁵⁴.

El 23 de junio de 1912 ingresaba José Joaquín Herrero en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁵⁵. El nuevo académico eligió para su primera intervención en la institución²⁵⁶ la figura de tres compositores vinculados a Salamanca: Juan del Enzina, Lucas Fernández y Manuel Doyagüe, aportando al final un interesante apéndice, que contiene información procedente de Salamanca, junto con datos enviados desde Guadalupe por José Cordero²⁵⁷. En el texto del discurso, Herrero consideraba a Eslava como el último músico religioso, que había conservado, junto con Doyagüe “la gloriosa tradición española”²⁵⁸. Las obras del salmantino contienen para Herrero la “originalidad, la verdad y la riqueza de armonía y de modulación, avaloradas por la sobriedad en el empleo de la orquesta y la maestría en el manejo de las voces”. En su contestación a Herrero, Cecilio de Roda, crítico y director del Conservatorio madrileño, destacaba el episodio de las oposiciones y su relación con *Don Lazarillo Vizcardi* de Eximeno²⁵⁹, sobre la que trataremos en el capítulo tercero. De este acontecimiento cultural se hicieron eco la mayoría de periódicos y revistas de la época, tanto publicaciones generales²⁶⁰, como especializadas²⁶¹.

Victoria y Doyagüe y hacen resonar en nuestros admirables templos la mágica armonía de sus composiciones polifónicas, habrán realizado un trabajo tres veces meritorio; porque enalteciendo las glorias de España, habrán prestado servicios al Arte musical y a la Religión”. Sánchez Estevan (1907): “Música religiosa. El congreso de Valladolid”, *El Nuevo Mundo* p. 4.

²⁵⁴ “También debió aparecer en los programas el nombre de Doyagüe, el inspirado compositor salmantino de fines del siglo XVIII, calificado por Fétis de “Palestrina español”, y cuyas bellísimas obras yacen en el olvido, allá en un rincón de la estepa castellana”. Al menos en su *Biographie...* Fétis no calificaba de “Palestrina español” a Doyagüe, aunque es posible que Barrado recordase a Maurice Cristal que, como se ha visto, calificó al compositor salmantino de “Bach español”. Barrado (1908): “El Congreso de Sevilla”. *Nuevo Mundo*. Año XV, nº 777, 26/11/1908.

²⁵⁵ Como se explica en *La Lectura* y en *La Correspondencia de España*, citados más adelante, Herrero era director de la biblioteca del Instituto de San Isidro, senador por la Universidad de Valencia e inspector general de Bellas Artes. Además, era un renombrado poeta que no descuidó sus cualidades a pesar de haber entrado en política.

²⁵⁶ Este discurso fue calificado de “modelo de erudición, de lógica y de dicción” en *La Correspondencia española* de 24/6/1912.

²⁵⁷ En el caso de Doyagüe contiene la transcripción de sus partidas de bautismo y defunción, documentos relativos a sus oposiciones y listado de obras. Herrero (1912): *Tres músicos españoles...*

²⁵⁸ Esta cita y la posterior opinión que sobre la música de Doyagüe manifiesta Herrero, se encuentran en Herrero (1912): *Tres músicos ...*, pp. 22-23.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 49.

²⁶⁰ Por ejemplo *La Correspondencia de España* glosaba la figura del nuevo académico y comentaba el discurso. Sobre Doyagüe decía que pudo “asistir a las grandes transformaciones que la música estaba destinada a sufrir en la técnica y en el procedimiento”. *La Correspondencia de España*, edición de la mañana. 24/6/1912, p. 5; *El País* destacaba el apéndice documental y consideraba a las famosas oposiciones como muy significativas “de las costumbres musicales de la época”. Ver “Academia de Bellas Artes. Recepción del Señor Herrero”. *El País*. Lunes 24/6/1912, p. 1; También apareció una reseña en *El Imparcial*. Madrid, año XLVI, nº 16279, 24/6/1912, p. 2.

²⁶¹ Sirvan como ejemplo: “Publicaciones recibidas”. *Revista Musical*, año IV, nº 7, p. 187 y *La Lectura*. Revista de Ciencias y Artes. Año XII, tomo tercero, 1/9/1912, p. 150.

En opinión de Mitjana (1920)²⁶² citado más arriba con motivo de la leyenda del *Miserere*, Doyagüe es un autor a veces banal y efectista, pero siempre sincero, al que considera precursor del Romanticismo por su temperamento vehemente y “dramatismo exagerado”, destacando el intenso sufrimiento de sus misereres, que emocionaba grandemente al público porque el mismo compositor sentía esa emoción al construir sus obras. La cercanía de la explosión del movimiento romántico explicaba el gran éxito que alcanzó la música de Doyagüe, las comparaciones con Rossini, el episodio novelesco de su *miserere* y su gran influencia sobre otros autores españoles. En resumen, Doyagüe es para Mitjana un compositor digno y honrado consigo mismo que, aunque partió de un ideal falso, “fue el intérprete del romanticismo católico de su país, pero del romanticismo convencional”, que debe al siglo XVIII “la solidez de su saber” y al XIX “la vehemencia de su espíritu inflamado por la Guerra de la Independencia y la revolución romántica”.

A principios del siglo XX, Doyagüe aparece en enciclopedias generales como la editada por Espasa Calpe en 1915²⁶³, y en prácticamente la totalidad de las enciclopedias y diccionarios sobre música. Sin embargo, su recuerdo empezó a diluirse al haber dejado de interpretarse sus composiciones, aunque la bibliografía musical continuó citándole entre los músicos más destacados y la voz “Doyagüe” está presente en prácticamente todos los diccionarios de música con unos datos sucintos de su biografía que insisten en los mismos acontecimientos. En 1937, la norteamericana Mary Neal Hamilton²⁶⁴, publicó en inglés una historia de la música española del siglo XVIII, dedicando a Doyagüe un epígrafe que ocupa las dos últimas páginas del libro, donde presenta datos tomados de Mitjana.

El primer centenario de la muerte del compositor, en diciembre de 1942, coincidió con una época de inquietud musical en Salamanca, que acababa de materializarse en la creación de la Orquesta Sinfónica y la Coral Salmantina, dirigidas respectivamente por Gerardo Gombau y Bernardo García-Bernalt Huertos, que tuvieron críticas muy favorables y se interesaron por la música de Doyagüe, que se hallaba inédita en el archivo de la catedral. El 18 de diciembre, día en que se cumplía el centenario, la prensa local glosaba la figura del compositor²⁶⁵ y anunciaba la próxima celebración de un homenaje musical en el que intervendría la Coral Salmantina y “los profesores de la orquesta”.

Se preparó el concierto homenaje para el 14 de marzo de 1943 a las 12 de la mañana en la Catedral Vieja. Los músicos de Salamanca se esforzaron dar al acto la máxima proyección, con vistas a conseguir futuros apoyos institucionales para sus proyectos. Por ello, se invitó al Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya y al secretario de la Comisaría General de Música, Federico Sopeña, que se desplazarían desde Madrid el mismo día. El borrador de una carta dirigida a Sopeña, que se conserva en el archivo de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy²⁶⁶,

²⁶² Mitjana (1920): *Historia de la Música en España*, pp. 255-256.

²⁶³ *Enciclopedia Universal Ilustrada*.... Espasa- Calpe SA, 2ª Parte, vol. XVIII, p. 2131.

²⁶⁴ Hamilton (1937): *Music in eighteen century Spain*, pp. 246-247.

²⁶⁵ *El Adelanto* publicaba un artículo, que se transcribe íntegro en el Apéndice I, firmado por Guzmán Gombau, que contenía una biografía de Doyagüe refiriéndose a él como “hombre modesto, genio de la armonía sacra y último catedrático de música de la Universidad”. Ver: Gombau (1942): “Hoy hace cien años”..., p. 4 y “I Centenario...”. *La Gaceta Regional*. 18/12/1942, p. 4. Hay que señalar que Guzmán Gombau era hermano del compositor Gerardo Gombau.

²⁶⁶ ASE: lg. 104-1.

refleja las gestiones realizadas para que los ilustres invitados se quedasen al menos un día más y pudieran escuchar un concierto en el que intervendrían la Orquesta Sinfónica, la Coral Salmantina y el Trío Castilla²⁶⁷.

El programa del homenaje, donde toda la música fue de Doyagüe, era el siguiente²⁶⁸:

1. *Christus factus est*. Coro de voces solas.
2. Motete al Cristo de las Batallas. Coros y orquesta.
3. “Doyagüe profesor de Música de la Universidad de Salamanca”, por el profesor don Antonio García Bouza.
4. *Magnificat* a ocho voces y orquesta. Piano don Anibal Sánchez Fraile, profesor del Conservatorio.
5. “Cómo fue Doyagüe maestro de capilla”, por el doctor don José Artero.
6. *Aria*. Niños de coro.
7. Villancico de los Reyes.

Finalmente, el acontecimiento tuvo lugar a las 4 de la tarde en la Capilla de Santa Catalina, que “se hallaba completamente llena de un público selecto, en su mayor parte personalidades salmantinas, profesores, catedráticos y representaciones de los Seminarios locales”, según se leía en *La Gaceta Regional* del día siguiente. El acto tuvo amplia repercusión en la prensa con críticas muy favorables. Los ilustres viajeros llegaron a Salamanca en tren y fueron recibidos en la estación por las principales autoridades de la ciudad y los presidentes de la Orquesta Sinfónica y Coral Salmantina²⁶⁹. Los deseos de los músicos salmantinos se cumplieron pues los invitados ilustres permanecieron dos días en la ciudad y pudieron conocer su trabajo y visitar, entre otros centros, el conservatorio.

Cuatro años después del homenaje, en 1947, el musicólogo José Artero, canónigo y prefecto de música de la Catedral de Salamanca, publicaba un artículo sobre las oposiciones al magisterio de capilla en la España del siglo XVIII²⁷⁰, que ha tenido amplio eco en trabajos posteriores y se citará en el capítulo tercero. Para ilustrar estos duros procesos, tomaba como ejemplo las famosas oposiciones de 1789, sobre las que había hablado durante el concierto homenaje que conmemoraba el primer centenario del fallecimiento de Doyagüe. El 29 de abril del mismo año, Artero pronunció una conferencia en la Escuela Social de Salamanca, que dedicó a la música y músicos de esta ciudad²⁷¹. Calificaba a Doyagüe como “uno de los más fecundos y famosos de Salamanca y que ya en su tiempo tenía gran fama en toda la nación y hasta en Roma se ejecutaban sus obras” e incluía el texto del villancico de las oposiciones. No menciona Artero ningún documento que demuestre la interpretación de la música de Doyagüe en Roma y no hemos encontrado ninguna publicación fidedigna que proporcione datos concretos sobre el particular, por lo que más arriba incluíamos este artículo entre los que recogen los distintos aspectos del mito de Doyagüe que hemos analizado al comienzo de este capítulo.

²⁶⁷ Compuesto por Gerardo Gombau (piano), Antonio Arias (violín) y Lorenzo Puga (violonchelo).

²⁶⁸ LGR 9/3/1943, p. 5.

²⁶⁹ LGR 16/3/1943, p. 6. Hay que hacer notar que el día 15 fue lunes y no se publicó el periódico.

²⁷⁰ Artero (1947): “Oposiciones al Magisterio de Capilla...”, pp. 191-202.

²⁷¹ *Ibidem*.

La estrella de Doyagüe parecía haberse apagado completamente, cuando Anglés escribía sobre la música en España²⁷², sin dedicar ni un solo párrafo al famoso compositor, aunque sí mencionaba a Pedro Aranaz, García Fajer, José Pons o Jaime Balius. Años más tarde, Doyagüe tampoco aparecía en las historias de la música española de Adolfo Salazar²⁷³ o Ann Livermore²⁷⁴. Sin embargo, en 1952, el salmantino Esperabé de Arteaga incluía al compositor salmantino en su *Diccionario enciclopédico, ilustrado y crítico de los salmantinos ilustres y beneméritos*, aunque se limitaba a recoger la información de las demás publicaciones, subrayando el carácter modesto de “un músico genial, que dejó magníficas obras y un recuerdo imperecedero”²⁷⁵. Al año siguiente (1953) la *Historia* de Subirá se expresaba en términos parecidos a Pedrell, valorando negativamente la música de Doyagüe²⁷⁶. Al final de este capítulo nos ocupamos del trato que ha recibido el compositor salmantino en la historiografía moderna.

4. Vigencia de la música de Doyagüe

Como se verá en el capítulo cuarto, la música de Doyagüe fue muy apreciada y se interpretó habitualmente en los principales centros religiosos españoles desde las últimas décadas del siglo XVIII hasta el primer cuarto del siglo XX, cuando se impuso la nueva normativa papal, que desechaba las obras ampulosas que requerían la intervención de una nutrida orquesta. Así, Eustoquio de Uriarte no quería “un gloria que parezca el allegro de una sinfonía, ni gozos que sean bailables”²⁷⁷. Ninguna de las principales obras de Doyagüe se ajustaba a la nueva estética, pues incluyen una nutrida orquesta y presentan rasgos operísticos y teatrales que quedan patentes en el virtuosismo de las partes vocales e instrumentales²⁷⁸. Así, el *Gloria* de la *Gran Misa en Sol mayor*, por poner uno de los ejemplos más representativos, puede compararse en algunos puntos con un allegro de sinfonía o con los coros de una de las óperas italianas que ocupaban las carteleras españolas de su época. No obstante, las obras de Doyagüe se resistieron a ser olvidadas por completo, como demuestran las interpretaciones de principios del siglo XX que aparecen en la tabla 1.4.

4.5.1. Interpretación y apreciación de la obra de Doyagüe en Salamanca

Después de la muerte de Doyagüe, su música siguió sonando en la Catedral de Salamanca, especialmente en las ocasiones solemnes donde intervenía la orquesta y se contrataban puntualmente cantantes e instrumentistas, pues las finanzas de la fábrica no permitían el brillo musical de otros tiempos. Las actas capitulares de la Catedral de Salamanca muestran que, a pesar de las dificultades, la música continuaba siendo un

²⁷² Anglés (1949): “La música en España”.

²⁷³ Salazar (1953): *La música en España: la música en la cultura española*.

²⁷⁴ Livermore (1937): *Historia de la música española*.

²⁷⁵ Esperabé de Arteaga (1952): *Diccionario enciclopédico, ilustrado ...*, p. 48.

²⁷⁶ “A pesar de sus exageraciones y trivialidades, Doyagüe no fue sólo respetado, sino admirado en toda España; mas hoy sus obras, efectistas y de un romanticismo exagerado, no producen impresión. Así pasa, una vez más, la gloria efímera de lo que parecía destinado a tener duración poco menos que eterna”. Subirá (1953) José. *Historia de la música española e iberoamericana*.

²⁷⁷ Uriarte (1896): “La reforma de la música religiosa”. *La música religiosa en España*, nº 3, p. 34.

²⁷⁸ En E:BA se conserva un inventario de música, fechado en 1925 que clasifica las obras del archivo en “conformes” y “no conformes” con el *Motu Proprio*; en este segundo apartado se encuentra la música de Doyagüe.

elemento fundamental del culto en las principales fiestas ordinarias y extraordinarias y, en estas ocasiones, se recurría siempre a las obras de Doyagüe debido al acuerdo capitular de 1 de abril de 1848 que así lo ordenaba²⁷⁹. Como no es habitual que en estos documentos conste qué obras se escogieron para cada ocasión, no se puede cuantificar exhaustivamente la interpretación de la música de Doyagüe en la Salamanca del siglo XIX. Sin embargo, referiremos algunas destacadas ceremonias de la época donde sí se mencionan expresamente las obras escogidas, destacando especialmente el *Te Deum* y alguna de las misas.

Tabla 1.3. Ceremonias en Salamanca con música de Doyagüe

Fecha	Lugar	Obra	Motivo	Referencia
Ene 1854	Catedral	<i>Te Deum</i>	Parto de Isabel II	AC 75, 206v
Mar1855	Catedral	<i>Misa y Te Deum</i>	Proclamación dogma Inmaculada Concepción	AC 75, 291v.
Ago 1857	Catedral	<i>Misa</i>	Fiesta de la Asunción	AC 75, 491v-492
Dic 1875	Catedral	<i>Te Deum</i>	Subida aguas Tormes	<i>La Época</i> 10/12/1875
Oct 1882	Catedral	<i>Te Deum</i> <i>Misa en Mi b</i>	Centenario de Santa Teresa	AC 77, 94.
Ene 1886	La Purísima	<i>Magnificat</i>	Restauración cuadro de Inmaculada de Ribera	BE 33, 64.
Dic 1892	Catedral	<i>Salmos de Nona</i> <i>Oficio de Difuntos</i>	Cincuenta aniversario muerte de Doyagüe	<i>La Ilustración...</i> <i>La Semana Católica</i>

Quizás como un síntoma de cambio en la estética de la música religiosa, en 1879 el Arcediano de Salamanca se expresaba en los siguientes términos:

Que habiendo un acuerdo del Cabildo en el que se había resuelto que toda la música que se cantase en esta Iglesia fuera del Sr. Doyagüe, se estaba en el caso de cumplir el acuerdo, toda vez que en alguna ocasión se había notado ser música muy ligera y algún tanto profana. El Cabildo acordó pasase esta cuestión a los Sres. Comisarios de Música²⁸⁰.

La expresión de esta cita parece indicar que la música del salmantino comenzaba a verse como demasiado “ligera y profana” para el culto, aunque debía interpretarse en aplicación del acuerdo capitular existente, por lo que se proponía una revisión de este último. Parece que no se volvió a tratar oficialmente ese tema en cabildo, pues no vuelve a aparecer ninguna noticia en las actas, por lo que debió de seguir utilizándose la música de Doyagüe, como muestran los *Estatutos* del año 1883, cuyo artículo 135, referido a las obligaciones del maestro de capilla indica lo siguiente:

²⁷⁹ En CO 1/4/1848 el Cabildo decidió que la música para la próxima Semana Santa se hiciese con orquesta y “que así en la Semana Santa como en todas las demás solemnidades en que aquélla haya de emplearse, se usen exclusivamente las piezas músicas hechas por el difunto Maestro de Capilla D. Manuel Doyagüe”. AC 73, f. 395 v. En marzo de 1855, con motivo de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, Borreguero expresaba al Cabildo la dificultad para interpretar la *Gran Misa* de Doyagüe, por falta de voces e instrumentistas; se acordó que escogiese otra más sencilla del mismo autor. CE 27/2/1855. E:SA: AC 75, f. 291v.

²⁸⁰ Cabildo espiritual de 7/7/1879. E:SA: AC 75, ff. 706v-707.

El Maestro de Capilla cuidará de escoger las misas mejores que encuentre para que se canten a orquesta, a canto figurado y órgano; dando la preferencia a las composiciones del celeberrimo Maestro Doyagüe²⁸¹.

A pesar de que la música de Doyagüe desaparecía de las celebraciones litúrgicas de Salamanca²⁸², sus paisanos de finales del siglo XIX seguían considerándole como una de las figuras más notables de la ciudad, como vemos en una de las famosas visitas turísticas que recibió Salamanca, en la que las explicaciones que recibieron Pedro Antonio de Alarcón y sus compañeros de viaje muestran una especial atención a la casa donde vivió Doyagüe y al lugar donde está enterrado el compositor²⁸³.

En los albores del siglo XX, las actas capitulares reflejan que el cambio de estética había llegado también a Salamanca, con lo que la música de Doyagüe desaparecería definitivamente de los cultos. Así, el 15 de diciembre de 1904, el Cabildo acordaba “dar voto expreso de gracias a la Capilla de Música por el laudable empeño con que había comenzado a poner en práctica las instrucciones del Papa Pío X ejecutando con notable esmero misas y motetes de canto polifónico, y gregoriano”²⁸⁴. Más adelante se hacía referencia a la interpretación de una misa de Victoria “con exquisito acierto y maestría”, durante la conmemoración del cincuentenario de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción.

4.5.2. Recepción de la obra de Doyagüe fuera del ámbito salmantino

Ante la imposibilidad de disponer de una información más exhaustiva, exponemos a continuación una pequeña muestra de las ocasiones en las que nos consta que se interpretó música de Doyagüe fuera de su ciudad natal. A pesar de que hay indicios de que la música del maestro de capilla salmantino sonaba en las funciones religiosas de Madrid con una cierta regularidad²⁸⁵, entre los documentos del Legado Barbieri, se encuentra una carta, desgraciadamente sin fecha, dirigida al famoso musicólogo por Juan Fernández Rioseco, que se lamentaba de que en la capital de España se celebraban habitualmente conciertos con obras de calidad, pero

nadie se ha acordado hasta ahora de hacer admirar a los aficionados madrileños las obras del maestro de capilla de la catedral de Salamanca, el difunto Doyagüe, que según expresión de Rossini, es el primer compositor sagrado del mundo. ¿Qué dificultades se presentan para hacer oír algunas de sus Lamentaciones, algunos de sus Sanctus, Salmos?

²⁸¹ Estatutos de la Santa Iglesia Basílica Catedral de Salamanca formados por el Ilmo. Cabildo y aprobados por el Rmo. Prelado Dr. D. Narciso Martínez Izquierdo en el año 1883. Salamanca: Imprenta de D. Vicente Oliva, 1890, p. 50.

²⁸² En 1886, con motivo de la interpretación de música del salmantino en la inauguración de la restauración del cuadro de Ribera, se afirmaba que hacía mucho tiempo que no sonaban estas piezas. *BE* 33, p. 64.

²⁸³ Alarcón (1883): *Dos días en Salamanca*.

²⁸⁴ CO 15/12/1904. E:SA: AC 79, f. 105v.

²⁸⁵ Según afirmaba Salustiano Ruiz, a partir de la interpretación del *Te Deum* en 1817 “la música del Señor Doyagüe ha alternado, así en la Capilla Real como en los principales templos de la Corte, con la de los grandes maestros del arte”. Ruiz (1843). *El Salmantino*, 29/4/1843. En la tabla 1.4 hemos documentado doce ocasiones en las que se interpretó música de Doyagüe fuera de Salamanca en un plazo de 90 años, lo que no justifica el uso habitual de estas obras, aunque permite suponer que hubo cierta regularidad, pues ni se ha podido acceder a toda la documentación de la época ni, seguramente, todas las interpretaciones tuvieron un reflejo en la prensa.

No es de creer que el Cabildo opusiera óbice alguno. Antes al contrario, es de suponer que tendría en ello el mayor gusto²⁸⁶.

El autor de esta carta, residente en Madrid, se expresaba desde la distancia de no tener vínculo alguno con Doyagüe ni con Salamanca, aunque parecía conocer un número significativo de obras de este músico, quizás por haberlas escuchado en algún templo de Madrid en otro tiempo, hecho que apoyaría la hipótesis de que en la capital de España se había interpretado regularmente esta música.

Tabla 1.4. Ceremonias con música de Doyagüe fuera de Salamanca

Fecha	Lugar	Obra	Motivo	Referencia
Abr 1832	San Felipe el Real. Madrid	<i>Miserere</i>	Semana Santa	Prensa ²⁸⁷
Mar 1855	Capilla Real	<i>Gran Misa</i>	Cuarenta horas	GMM, 5, 38
Jul 1855	Capilla Real	<i>Gran Misa</i>	Cuarenta horas	GMM, 23, 181
Ago 1855	Capilla Real	<i>Gran Misa</i>	Cuarenta horas	GMM, 27, 213
Abr 1857	Catedral de Plasencia	<i>Misa</i>	Semana Santa	<i>La Zarzuela</i> , 27/4/1857, 513-514
Jun 1884	Carrión de los Condes	<i>Motetes</i>	Sagrado Corazón	Prensa ²⁸⁸
Jul 1886	Huesca	<i>Genitori</i>	Sagrado Corazón	Prensa ²⁸⁹
Jun 1899	Madrid	<i>Completas</i>	Real Archicofradía Patriarca San José	Prensa ²⁹⁰
May 1910	Catedral de Madrid	<i>Nona</i>	La Ascensión	Prensa ²⁹¹
Mar 1919	Monasterio de Guadalupe	<i>Miserere</i>	Semana Santa	Prensa ²⁹²
Sep 1919	Monasterio de Guadalupe	<i>Misa</i>	San Jerónimo	Prensa ²⁹³
Sep 1924	Monasterio de Guadalupe	<i>Misa</i>	San Jerónimo	Prensa ²⁹⁴

²⁸⁶ Esta carta se menciona más arriba en relación con su contenido sobre la relación entre Doyagüe y Rossini. En ella, el autor indicaba que no tenía vinculación alguna con Doyagüe ni Salamanca. E:Mn: Legado Barbieri. Mss 14007/2 /19. Citado en Barbieri (ed. Casares) (1986): *Biografías y Documentos sobre Música...*, p. 189. Los subrayados están en el original.

²⁸⁷ “Monumentos sagrados” (carta firmada por “un suscriptor” y fechada el jueves santo 19 de abril de 1832). En: *Cartas españolas*. Tomo V. Cuaderno del jueves 26 de abril de 1832). Madrid: Imprenta de J. Sancha, junio de 1832, pp. 94-98, especialmente pp. 96-97.

²⁸⁸ En una carta, fechada en Carrión de los Condes el 25/6/1884, se describe de forma prolija una ceremonia en honor del Sagrado Corazón de Jesús. Del relato entresacamos las siguientes líneas: “El trayecto todo de la procesión fue solemnísimos; los motetes que en los altares de estación se cantaron, fueron de Sorribes, Cherubini, Doyagüe y Secanilla”. “La fiesta titular y la distribución de premios en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús en Carrión de los Condes”. *El Siglo Futuro. Diario Católico*. Madrid 2 de julio de 1884, p. 1.

²⁸⁹ “Un devoto” describe la ceremonia religiosa que tuvo lugar en Huesca dentro del culto al Sagrado Corazón de Jesús, en julio de 1886: “cantose un precioso *Genitori*, del maestro Doyagüe y dando la bendición con el Santísimo, en medio de un recogimiento fervoroso (...) se cerró la puerta del Sagrario”. “Cultos. Al Sagrado Corazón de Jesús”. *El Siglo Futuro*. Madrid, 23/7/1886, p. 2.

²⁹⁰ En el segundo aniversario de su fundación, la Real Archicofradía del Patriarca San José celebró una función religiosa, que ayudaron a costear los Reyes y otros miembros principales de la nobleza. Así se anunciaba: “La capilla música del maestro Mateos ejecutará la misa de Mancinelli y el *Te Deum* de Eslava, y por la tarde las célebres completas de Doyagüe”. “Sección Religiosa. Segundo centenario”. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. Domingo 25/6/1899. Año CXLII, nº 175, p. 4.

²⁹¹ Se cantó el primer salmo de Olleta y el tercero de Doyagüe. *La Correspondencia de España*. Edición de la mañana. 6 /5/1910, p. 5.

²⁹² “Se canta el magnífico *Miserere* del maestro Doyagüe; el soporte musical corrió a cargo de la Banda y Orquesta”. *Guadalupe*, 69 (1919), p. 44. Citado en Colomo (2009): “Real Monasterio de Guadalupe...”, p. 73.

²⁹³ *El Monasterio de Guadalupe*, 80, 1919, p. 355. Citado en Colomo (2009), p. 75.

5. Doyagüe en la historiografía moderna

A pesar de las valoraciones negativas que realizaron Pedrell, Mitjana o Anglés, padres de nuestra musicología²⁹⁵, sobre los compositores religiosos de la época de Doyagüe, las investigaciones de las últimas tres décadas en torno a la recuperación de nuestro patrimonio musical van situando en su justo lugar a autores y obras que han supuesto hitos importantes en la historia de nuestra cultura. Así, se ha avanzado en el conocimiento de compositores como García Fajer²⁹⁶ y otros contemporáneos que son eslabones imprescindibles para comprender la historia de la música española. Por otra parte, estas labores se han completado acercando al público obras de estos maestros mediante su interpretación²⁹⁷ y grabación. En el caso de Doyagüe, hemos visto cómo este autor desaparecía de la historiografía casi a la vez que sus obras de los templos, con el breve paréntesis de los actos del primer centenario. La tabla siguiente muestra un tímido regreso de Doyagüe gracias a investigaciones todavía recientes.

Tabla 1.5. Doyagüe en la historiografía moderna

Año	Publicación	Título	Asunto	Autor	Lugar
1972	<i>Catálogo C. de Santiago</i>		Biografía	López-Caló	Cuenca
1978	<i>Goya: revista de arte</i>	El compositor D. Manuel José Doyagüe	Biografía ²⁹⁸	J. Julià	Madrid
1984	<i>Hª de la Música Española</i>		Escasos datos	Gómez Amat	Madrid
1985	<i>La música en la C. de Zamora</i>		Biografía	López-Caló	Zamora
1985	<i>Hª de la Música Española</i>		Datos varios	A.M. Moreno	Madrid
1986	<i>Salamanca en la historia de la música española</i>		Biografía	D. G. Fraile	Salamanca
1996	<i>G Enciclopedia de España</i>	Doyagüe Jiménez, Manuel José	Biografía	D. G. Fraile	Zaragoza
1991	<i>RM</i>	El maestro Doyagüe: lazo de unión...	Datos varios	D. G. Fraile	Madrid
1992	<i>Salamanca y la cultura universal</i>	El prisma salmantino	Datos erróneos	Cabo Alonso	Salamanca
1994	<i>Biografías y documentos sobre...</i>		Biografía	Barbieri (ed. Casares)	Madrid
1994	<i>Die Musik in die Geschichte und..</i>	Doyagüe, Manuel	Biografía	D. G. Fraile	Kassel
2007	<i>Historia de la Música</i>		Le cita entre otros autores	A. Gallego	Madrid

²⁹⁴ *El Monasterio de Guadalupe*, 153, 1924, pp. 279-280. Citado en Colomo (2009), p. 75.

²⁹⁵ Sobre Pedrell y los músicos que siguieron sus pautas ver Carreras (2002): “Hijos de Pedrell...”

²⁹⁶ Como ejemplos recientes, sobre la figura de este compositor ha aparecido recientemente el libro *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer* (2010), editado por Miguel Ángel Marín y un CD (2009) a cargo de *La Grande Chappelle* con Albert Recasens como director.

²⁹⁷ En el caso de Doyagüe, el famoso *Te Deum* se ha interpretado en dos ocasiones en los últimos cinco años. La primera en la Catedral de Salamanca en octubre de 2005 y la segunda en la iglesia de San Ginés de Madrid en marzo de 2009. En ambos casos se utilizó la transcripción que se presenta en el Apéndice III.

²⁹⁸ Este artículo publica el supuesto retrato de Doyagüe conservado en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid y recupera los datos de Saldoni, que tomó a su vez de *GMM* de 1855, y refiere las opiniones que sobre Doyagüe formularon Eslava, Eustoquio de Uriarte, Soriano Fuertes y Pedrell, sin mencionar los escritos de Cherner ni la historia del *Miserere*. Julià (1978): “El compositor Don Manuel José Doyagüe”, pp. 214-216.

Año	Publicación	Título	Asunto	Autor	Lugar
1999	<i>DMEH</i>	Doyagüe Jiménez. Familia de compositores...	Biografía	E. Casares	Madrid
2000	<i>NG</i>	Doyagüe, Manuel	Biografía	López-Calo	Londres
2002	<i>Manuel José Doyagüe: Magnificat...</i>		Datos varios Transcripciones	D. G. Fraile	Valladolid
2003	<i>Lamentations settings...</i>		Datos varios. Transcripciones	D. Irving	Queensland
2004	<i>Revista catalana de Musicologia</i>	La música religiosa en el siglo XIX español	Datos varios	M. A. Virgili	Barcelona
2004	<i>Music research..</i>	The lamentations of Manuel José Doyagüe	Datos varios. Transcripciones	D. Irving	Londres
2008	<i>Salamanca en la historia..</i>		Datos varios	D. G. Fraile	Salamanca
2009	<i>La Natividad: arte, ...</i>	“Las cantadas de Navidad en los ...”	Cantadas de Doyagüe	G. Sánchez	El Escorial
2010	<i>La ópera en el templo...</i>	Circulación y recepción de la música de...	Responsorios de Doyagüe	M. J. de la Torre Molina	Logroño

A lo largo del siglo XX, especialmente en las últimas décadas, se han catalogado, con vistas a la investigación, varios fondos musicales considerados “históricos” por no utilizarse ya en el culto, publicándose los correspondientes catálogos. Estos trabajos muestran, de forma más o menos exhaustiva, el contenido de las partituras y *particellas* de los archivos y, especialmente los redactados por López-Calo, presentan datos biográficos de autores, entre los que se encuentra Doyagüe²⁹⁹ presente en una gran parte de los archivos españoles.

Un hito importante en nuestra musicología fue la aparición de la *Historia de la música española*, publicada en siete volúmenes en los años ochenta del siglo XX. En el correspondiente al siglo XVIII³⁰⁰, Antonio Martín Moreno (1985) resume los principales datos de Doyagüe, mientras que Gómez Amat (1984), que se encarga del siglo XIX, considera que Doyagüe pertenece al siglo anterior, junto con Aranaz, García Fajer, Pons y otros, y apenas menciona que “logró sus mejores triunfos en el nuevo siglo, con un *Te Deum* interpretado en Madrid en 1813 (sic)”³⁰¹, utilizando erróneamente la misma fecha que Fétis y posteriormente Maurice Cristal. Como indicábamos en la introducción, Doyagüe aparece también en los documentos del Legado Barbieri, que publicó Casares (1986-88)³⁰². Poco después, García Fraile (1991) demostraba que Doyagüe jamás tuvo la cátedra en propiedad, limitándose a ser sustituto de la misma durante una década³⁰³. Entre los “muchos y muy estimables”

²⁹⁹ En este sentido, son especialmente interesantes los siguientes catálogos de las catedrales de Santiago y Zamora: López-Calo (1993-99): *La música en la Catedral de Santiago*, Vol. III, p. 232; López-Calo (1985): *La música en la Catedral de Zamora*. Los datos sobre Doyagüe aparecen de forma más amplia en la primera versión del catálogo de esta obra, donde se resumen las biografías de Doyagüe que publicó Saldoni y la de Cherner que guardó Barbieri entre sus “papeles”, la información del *Diccionario...* de Esperabé de Arteaga y los artículos de Pedrell en su *Catalech* y el titulado “Idolillos” en la revista *Música sacro-hispana*. López-Calo (1972): *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, pp. 366-368.

³⁰⁰ Martín Moreno (1985): *Historia de la música española*, pp. 108-111.

³⁰¹ Gómez Amat (1984): *Historia de la música española*, p. 271.

³⁰² Barbieri (ed. Casares): *Biografías y Documentos sobre Música ...vol 1*, pp. 178-179.

³⁰³ García Fraile (1991): “El maestro Doyagüe (1755-1842), lazo de unión...”.

compositores eclesiásticos de la segunda mitad del siglo XVIII, Antonio Gallego (1997)³⁰⁴ citaba a los mismos que Martín Moreno.

Un siglo después de la promulgación del *Motu Proprio* (1903) las opiniones manifestadas por los musicólogos son más objetivas y cuestionan simplemente las características estilísticas de las composiciones de cada momento histórico. María Antonia Virgili³⁰⁵ ve en Doyagüe una “forma temprana de inquietud reformista” y cita como ejemplo el *Te Deum*³⁰⁶. De acuerdo con esta opinión, Doyagüe podría considerarse como precursor del posterior movimiento que condenó su música, aunque precisamente el *Te Deum* no parece un buen ejemplo de sobriedad ya que, como veremos en el capítulo cuarto, contiene todos los “elementos profanos” que tanto se achacaron a esta música llena de adornos y rasgos operísticos.

A pesar de la fama de que gozó el compositor, su nombre aparece raramente en los diccionarios y enciclopedias de contenido general de los últimos tiempos. No hay ninguna referencia a Doyagüe en las conocidas enciclopedias editadas por Larousse, Salvat o Rialp. Sin embargo, sí aparece en la *Gran Enciclopedia de España*, donde se presenta un breve resumen de la trayectoria del autor y una lista de una pequeña parte de sus obras³⁰⁷. La mayoría de los modernos diccionarios y enciclopedias de música contienen la voz “Doyagüe”, aunque de extensión muy breve y presentando siempre los mismos datos, a veces erróneos. Un caso distinto lo constituyen el *New Grove*³⁰⁸ y el *DMEH*, que amplía considerablemente la información proporcionada por los demás e incluye un retrato de Doyagüe³⁰⁹.

Ya en el siglo XXI han surgido varios trabajos sobre Doyagüe. En 2002, García Fraile editó el *Magnificat* y la *Misa solemne de Difuntos*, con un estudio introductorio sobre el compositor y la música en la Salamanca de su tiempo³¹⁰. La edición es muy cuidada, aunque presenta algún dato inexacto³¹¹. Una interesante aportación al conocimiento del maestro salmantino es el estudio realizado por David Irving, que se ha centrado en un conjunto de lamentaciones del salmantino, conservadas en Manila, que constituyen la mayor parte de un cuadernillo titulado *Partituras* que, en opinión de Irving, procede de Salamanca y llegó a Filipinas seguramente a través de algún fraile dominico de los que hasta allí se desplazaron³¹². Además de la citada publicación, este autor ha presentado otro interesante trabajo, que contribuye a un mayor conocimiento de la obra y estilo de Doyagüe y la difusión de la música española por las antiguas colonias de España³¹³. En 2009, Gustavo Sánchez aborda el

³⁰⁴ Gallego (1997): *Historia de la...*, p. 92. La obra no trata la música religiosa española del siglo XIX.

³⁰⁵ Esta autora no mencionaba a Doyagüe en Virgili (1995): “La música religiosa...”.

³⁰⁶ Virgili (2004): “La música religiosa en el siglo XIX español”, p. 188.

³⁰⁷ García Fraile (1990-2006). “Doyagüe Jiménez...”. En *Gran Enciclopedia de España*, p. 3389.

³⁰⁸ López-Calo (2000): “Doyagüe, Manuel”. En: *The new Grove dictionary of music and musicians*.

³⁰⁹ Casares (1999): “Doyagüe y Jiménez. Familia de compositores salmantinos...”.

³¹⁰ García Fraile (2002): Manuel José Doyagüe (1755-1842). *Magnificat* y *Misa Solemne...*

³¹¹ Afirma, por ejemplo que en el CIMRE (Centro de Investigación de Música Religiosa Española), dirigido por López-Calo, existen varias partituras manuscritas de Doyagüe. El mismo López-Calo me ha desmentido este hecho en una amable conversación personal mantenida en mayo de 2009, significando que en el centro de su dirección no existe ningún documento de esta clase.

³¹² Irving (2004): “The lamentations of Manuel José Doyagüe: Recently rediscovered manuscript...”.

³¹³ Irving (2003): *Lamentation settings...* Agradezco a David Irving el envío de sus trabajos.

estudio de las cantadas navideñas en algunos monasterios jerónimos y se detiene a valorar la calidad artística de algunas de las piezas de Doyagüe conservadas en Guadalupe. En un trabajo muy reciente, María José de la Torre demuestra que, en 1798, la Catedral de Málaga encargó a Doyagüe la composición de varios responsorios para sustituir a los villancicos de Navidad prohibidos en la misma fecha³¹⁴. De ello nos ocuparemos en el capítulo cuarto.

En cuanto a la ciudad natal de Doyagüe, en 1986, aparecía en un trabajo musical un resumen muy breve de los principales datos biográficos del compositor, haciendo hincapié en las oposiciones que le dieron el puesto que desempeñó casi toda su vida³¹⁵. En 1992, otra publicación no musical de la ciudad³¹⁶ presentaba información inexacta, reflejando el total desconocimiento de la figura de Doyagüe en Salamanca el año que se cumplía el 150 aniversario de su muerte. Finalmente, García Fraile (2008) proporciona información sobre Doyagüe en un libro dedicado a la música de Salamanca³¹⁷, aunque se limita a repetir los datos aparecidos en sus anteriores trabajos.

6. Conclusiones

A pesar de la indudable calidad de su música, la amplia proyección de la figura de Doyagüe no parece deberse exclusivamente a su habilidad como compositor. En una época de dificultades económicas causadas por las sucesivas desamortizaciones, los cabildos no podían mantener los antiguos efectivos de las capillas y la falta de formación de los músicos comenzaba a evidenciarse. No había pues relevo para Doyagüe, ni se componían obras como las suyas y, aunque Gil Sanz veía declinar la figura de este compositor³¹⁸, ésta se vería ampliamente recuperada durante la plenitud del movimiento romántico.

Como maestro de capilla que prácticamente cerró una época, Doyagüe representaba los tiempos del Antiguo Régimen y la estabilidad de la Iglesia, a la que muchos miembros de la población veían como una entidad protectora, sin cuyo poder sentían una especie de orfandad. Por otra parte, el compositor se mantenía fiel a los antiguos principios, con una demostrada lealtad al rey Fernando VII, a quien presentó su música en varias ocasiones, la primera tan solo tres años después de su regreso al trono³¹⁹.

³¹⁴ De la Torre (2010): “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer...”. En: Marín (ed.). *La ópera en el templo...*, pp. 237-285.

³¹⁵ García Fraile (1986): “Salamanca en la historia de la música española”, p. 597.

³¹⁶ Entre las destacadas figuras de la historia de Salamanca se menciona a Doyagüe, aunque con datos erróneos. Aparece como autor de un famoso *Magnificat*, maestro de la Capilla Real y honorario del Real Conservatorio. Cabo Alonso (1992): “El prisma salmantino”, p. 34.

³¹⁷ Corresponde a su discurso de ingreso en el Centro de Estudios Salmantinos. García Fraile (2008): *Salamanca en la historia de la música europea*, pp. 79-92.

³¹⁸ Así lo expresaba Gil Sanz: “La generación actual corre más a los teatros que a los templos; por eso no se edificarán ya suntuosas basílicas ni se compondrán misas como las de Doyagüe”, y a continuación añadía: “¿Será esta la causa de que haya muerto oscurecido, de que el olvido empiece a tender su velo sobre tan ilustre nombre?”. Gil Sanz (1846): “Don Manuel José Doyagüe...”, p. 103.

³¹⁹ Poco tiempo después le volvió a manifestar su lealtad y le envió sus salmos de Nona, que se interpretaron también en el Palacio.

Queda demostrado que Doyagüe no fue “llamado a Madrid” en 1817 como afirma la práctica totalidad de la bibliografía, habiendo acudido con sus obras a la capital por iniciativa propia. Independientemente de este último hecho, el desplazamiento que efectuó a Madrid, junto con Olivares, le sirvió para dar a conocer dos de sus obras más destacadas en el ambiente cosmopolita de la corte y entablar relación con los principales compositores que allí trabajaban. A partir de entonces, la música de Doyagüe se colocó en un lugar destacado y se copió e interpretó en los principales templos de España.

A la muerte del compositor la decadencia de Salamanca era patente³²⁰; su célebre universidad, antaño gloriosa, carecía de figuras de la importancia de Fray Luis de León o Antonio Nebrija y la ciudad, sumida en un profundo provincianismo, necesitaba creer que tenía una gloria de carácter nacional, e incluso universal, que le devolviese el lugar que le correspondía. La admiración que la población sentía por Doyagüe le convertía en apto para representar este papel, que se veía apoyado por la recurrente idea de que había rechazado la fama y la posibilidad de situarse en otros lugares para vivir en Salamanca y centrarse exclusivamente en la composición de su inspirada música, cuya originalidad se basaba en ese aislamiento y en la inspiración que le proporcionaban la belleza de la ciudad y su basílica. Para dejar clara la importancia de este autor se le coloca a la altura de los más grandes creadores de la historia y se le lleva incluso a competir con Rossini en su propio país.

La categoría de mito que había adquirido Doyagüe en su ciudad, condujo a la creación de lo que parecen ser leyendas urbanas sobre su figura, que se publicaron en distintas versiones. El sentido penitencial de las composiciones vinculadas a la Semana Santa, como el famoso *Miserere* resaltaba el profundo pesar ante el pecado y el valor del arrepentimiento. Estos sentimientos, profundamente “románticos” eran difíciles de situar en un sacerdote de carácter retraído dedicado exclusivamente a la música eclesiástica. Por ello, la leyenda le “humanizaba” buscando una explicación a la gran espiritualidad y expresividad de sus obras. Nada mejor que ilustrar el famoso *Miserere*, que había sido ampliamente ponderado en vida del compositor, con una ilícita aventura amorosa, seguida del más sincero dolor, para justificar la belleza e inspiración de la obra.

La mayor parte de los autores que se han ocupado de Doyagüe hacen referencia a una posible relación entre el compositor salmantino y Rossini, aunque ninguno la documenta. Comparando la biografía de ambos compositores se llega a la conclusión de que es muy probable que Rossini conociese la música de Doyagüe, al menos a partir de la distinción que ambos recibieron simultáneamente por parte del Conservatorio de Madrid en 1831. Por ello, es perfectamente factible que ambos mantuvieran correspondencia, máxime cuando el maestro italiano había dejado de componer óperas y parecía especialmente interesado en la música religiosa.

³²⁰ Por estas fechas Salamanca no llegaba al 6% de la población de la provincia, mientras que en 1786 pasaba del 10%. A finales de 1844 se suprimía la Facultad de Medicina, por lo que Álvaro Gil se expresaba diciendo “huyeron ya los días de gloria para Salamanca, ahora gime bajo el peso de la decadencia [...] la ciudad famosa por las ciencias tiembla y recela el fallecimiento de su nombrada universidad”. Robledo (2008): “La Universidad de Salamanca en la crisis del Antiguo Régimen...”, pp. 91-92.

CAPÍTULO 2: SOCIEDAD Y MÚSICA EN ESPAÑA

1. Situación política y social³²¹

Durante la época en la que vivió el maestro Doyagüe, ocurrieron en España numerosas transformaciones en el orden político y social. A mediados del siglo XVIII el país vivía aún bajo la estructura social del Antiguo Régimen, una sociedad estamental en la que ostentaba el poder una monarquía considerada de origen divino. Como indica Martínez Albiach, bajo la dinastía borbónica el pueblo español vivía en una teocracia según el modelo de Israel en el Antiguo Testamento, por el cual “la monarquía española era la imagen, e incluso la realización del Reino de Dios”³²². De esta forma, el poder político tenía el completo apoyo de la Iglesia y ésta poseía una gran parte de las tierras y, naturalmente, tenía un fuerte control moral y material sobre los súbditos del Reino de España.

Cuando nació Doyagüe, ocupaba el trono Fernando VI, durante cuyo reinado España vivió un periodo de paz en el que se iniciaron algunas reformas progresistas bajo el gobierno de ministros como Carvajal, Wall o Ensenada y desarrollaron su actividad intelectuales “ilustrados” tan destacados como Feijoo, Mayans, el Padre Isla o, en Salamanca, Diego de Torres y Villarroel, catedrático de matemáticas de la universidad y autor literario³²³, que fue amigo de los principales ministros³²⁴. A pesar de la visión negativa que se ha dado de Fernando VI, este rey se preocupó de su gobierno y se mantuvo neutral frente a las disputas europeas pues, como manifestaba su ministro Ensenada, antes de emprender la realización de su famoso catastro, los soldados debían estar en los campos “trabajando y procreando”³²⁵. Esto supuso un considerable desahogo para las arcas públicas, que revirtió en importantes obras y favoreció el desarrollo de un ambiente cultural de primer orden, durante el cual se estableció el germen de las futuras sociedades de amigos del país³²⁶. Además, Fernando VI estaba casado con María Bárbara de Braganza, la princesa portuguesa que fue aventajada alumna de Domenico Scarlatti; ambos compartían su gusto por la música e impulsaron decididamente este arte³²⁷.

³²¹ Entre las obras consultadas para redactar este apartado, se encuentra Pérez Alhama (1967): *La Iglesia y el Estado Español*; Rodríguez López-Brea (2003): “La destrucción de la Iglesia del Antiguo Régimen...”, pp. 153-177; Martínez Albiach (1969): *Religiosidad hispana...*, pp. 16-18. Sobre el mismo tema se vuelve en otros pasajes de la obra; Domínguez Ortiz (1988): *Carlos III y la España de la Ilustración*; Artola (2008): *La España de Fernando VII*.

³²² Martínez Albiach (1969): *Religiosidad hispana...*, pp. 16-18. Sobre el mismo tema se vuelve en otros pasajes de la obra.

³²³ Juan Martín, maestro de Doyagüe, tuvo relación personal con Torres Villarroel y puso música a alguna de sus obras. Citamos como ejemplo la zarzuela *La Armonía de lo insensible o Eneas en Italia* (1736). Ver Torrente (2000): “Martín Ramos, Juan”. En *DMEH*, vol. 7, p. 246.

³²⁴ Torres Villarroel paseaba en coche con Carvajal y fue invitado a cenar por Ensenada en numerosas ocasiones. Además, participaba en la Tertulia del Buen Gusto. Gómez Urdáñez (2001): *Fernando VI*, pp. 280-281.

³²⁵ *Ídem*, p. 8.

³²⁶ Gómez Urdáñez cita la opinión de Keene, embajador inglés en España, según la cual, en Madrid se veía el mejor teatro de Europa: *Ídem*, pp. 8-9.

³²⁷ Las principales historias de la música hacen referencia a la relación entre Scarlatti y su destacada alumna, aunque son más abundantes los datos que proporciona Kirkpatrick (1985), que afirma que

La infancia y juventud de Doyagüe se desarrolló durante el reinado de Carlos III, que subió al trono en 1759 y murió un año antes de que el músico obtuviera su magisterio en propiedad. En este periodo, el pensamiento español progresaba hacia la Ilustración y se buscaron medidas para mejorar la situación económica del país, aumentando la producción agrícola y mejorando las comunicaciones. Carlos III supo rodearse de ministros competentes, como Floridablanca y Aranda, que le llevaron a emprender la reforma social y económica que el país necesitaba³²⁸. Además de las importantes obras que se emprendieron durante este reinado, la corona trató de imitar a Inglaterra estableciendo empresas subvencionadas con objeto de crear industria y sacar al país del atraso en el que se encontraba³²⁹.

Sin embargo, las reformas españolas se pararon durante el reinado de Carlos IV, que temió correr la misma suerte que los reyes franceses. Con ello, se trató de aislar a España de la influencia francesa y algunos intelectuales como Jovellanos, Cabarrús y otros, fueron condenados al ostracismo y se implantó nuevamente un espíritu conservador. Sin embargo, durante este reinado tuvieron lugar los primeros procesos desamortizadores, impulsados por el joven Manuel Godoy, que comenzaron a menguar los caudales eclesiásticos, aunque este hecho aún no tuviera una sustancial repercusión en el arte musical.

A principios del siglo XIX se aceleró la transición desde el Antiguo Régimen absolutista hacia el periodo constitucional, impulsada por Napoleón que, por vez primera en España, introdujo medidas desamortizadoras que ya eran comunes en la Europa católica, como el cierre de conventos³³⁰. Este largo proceso de cambios políticos afectó decisivamente a la religión y a la Iglesia, existiendo unas características generales comunes a los principales países europeos, que condujeron a un nuevo sistema³³¹. En todos ellos, la hegemonía espiritual de la Iglesia había ido perdiendo peso a través de los distintos periodos, como la Ilustración, para verse casi finalizada con la Revolución francesa, con la excepción de España donde incluso la constitución liberal de Cádiz toleraba únicamente la religión católica³³². Según transcurría esta primera mitad del siglo, los intereses de la Iglesia y el Estado iban en direcciones opuestas, pues la primera mantenía una actitud anacrónica a ojos del segundo, por lo que sus diferencias eran cada vez más notables³³³. Los gobiernos liberales de los últimos años de la vida de Doyagüe transformarán todavía más las tradicionales relaciones entre la Iglesia y el Estado.

durante la estancia de los reyes en Sevilla, Scarlatti fue también profesor del entonces futuro Fernando VI. Kirkpatrick (1985): *Domenico Scarlatti*, capítulos VI y VII, este último titulado “El reino de los melómanos”, en referencia a Fernando VI y María Bárbara, pp. 75-116.

³²⁸ Sobre el reinado de Carlos III, ver Domínguez Ortiz (1988): *Carlos III y la España de la Ilustración...*, pp. 148-149.

³²⁹ Ringrose (1996): *España 1700-1900: el mito del fracaso*, p. 28.

³³⁰ Ver Rodríguez López-Brea (2003): “La destrucción de la Iglesia del...”, pp. 153-177.

³³¹ *Ibidem*, pp. 164-166.

³³² Además, según el análisis de Álvarez Junco, la sublevación española contra los franceses fue principalmente en defensa de la fe católica. Álvarez Junco (2001): *Mater Dolorosa*, pp. 305-357.

³³³ Sobre la presencia e influencia del clero secular y regular en la sociedad española de finales del siglo XVIII y algunos efectos de las desamortizaciones, ver Artola (2003). “Iglesia y Estado”, pp. 65-77.

Durante todo este tiempo en que transcurrió la vida de Doyagüe, la música siguió siendo imprescindible en las funciones litúrgicas. En mantenerla y potenciarla habían gastado grandes sumas de dinero los cabildos durante el Antiguo Régimen, pero apenas disponían ya de rentas para dedicarlas a este capítulo. Mientras desde la nueva sociedad civil se ponían en cuestión las creencias religiosas y el poder de la Iglesia, todos los acontecimientos de relevancia histórica y social se festejaban con la pompa necesaria en las catedrales españolas. Éstas hicieron lo posible por mantener la música que estas fiestas requerían, reforzando puntualmente las minadas capillas con músicos de fuera³³⁴.

El poder de España en el ámbito internacional fue también desvaneciéndose, especialmente después de la derrota de Trafalgar (1805) donde la armada española perdió prácticamente su flota, lo que hizo posible la invasión francesa y más adelante la independencia de las colonias americanas, mientras sufría hechos traumáticos tan importantes como la Guerra de la Independencia. El elevado coste económico de la contienda y la pérdida de los principales territorios de ultramar disminuyeron sensiblemente las arcas españolas y, por otra parte, los sucesivos gobiernos liberales emprendieron varias desamortizaciones, que culminarían con la intervención de Mendizábal a partir de 1836. La constitución española de 1837 no declaraba la obligatoriedad de la religión católica, sólo indicaba que “la Nación se obliga a mantener el culto y los ministros de la religión católica que profesan los españoles”³³⁵.

El Concordato de 16 de marzo de 1851 suponía el fin de un conflictivo periodo de relaciones entre la Iglesia y el Estado y el comienzo de una cierta estabilidad que, en lo que respecta a la música, trajo consigo un considerable empobrecimiento por la reducción de personal músico al servicio del templo. Además, la exigencia de que estos profesionales estuviesen ordenados *in sacris*, cerró la puerta a multitud de aspirantes con la preparación adecuada, teniendo que conformarse las catedrales con admitir a músicos en muchos casos mediocres³³⁶. Una buena parte de estos maestros, dispensados de la composición por el ajuste de salarios a que obligaban las circunstancias, copiaron y adaptaron obras de otros autores. En esta difícil situación, los músicos que permanecían al servicio de los templos buscaban trabajos complementarios para subsistir proyectándose hacia la sociedad, impartiendo clases y actuando en teatros o academias filarmónicas. Mientras tanto, la carrera de músico eclesiástico había dejado de tener atractivo y los jóvenes para los que en otro tiempo ésta habría sido la salida natural, se vieron obligados a buscar su futuro dentro de la música civil.

El presente capítulo, que comienza con un breve repaso de la situación política y social de la Salamanca de Doyagüe, se dedica a la música religiosa española de la

³³⁴ Sirva como ejemplo la cantidad de 120 reales, que aparece en las cuentas de 1813 como pago a unos “músicos convidados para tocar en varias funciones de septiembre y noviembre”. LCF de 1806 a1816. E:SA: Cj. 65, lg. 4, nº 7, f. 120.

³³⁵ Citado en Rodríguez López-Brea (2003): “La destrucción...”, p. 171.

³³⁶ Si bien es cierto que en épocas anteriores la mayoría de los músicos al servicio del templo estaban ordenados, éste no era un requisito imprescindible a la hora de ocupar las plazas y se dieron numerosos casos de músicos seculares. De la nueva limitación tenemos un ejemplo en 1875, cuando la Catedral de Salamanca no encontraba un buen organista y pedía consejo a Hilarión Eslava, quien respondía manifestando que era muy difícil encontrar músicos hábiles que estuviesen ordenados o en condiciones de hacerlo *intra annum*. CE 11/10 y 20/12/1875. E:SA: AC 76, ff. 523, 531-531v.

época del compositor salmantino, tratando de relacionar los rasgos estilísticos con las convulsas circunstancias políticas y económicas del momento. Se presta una especial atención a la vida musical de los centros donde trabajó Doyagüe, principalmente la Catedral de Salamanca, para la que compuso la práctica totalidad de su obra. Se realiza un amplio estudio de esta institución, que incluye los géneros musicales utilizados en la liturgia y se centra en la influencia que tuvieron los distintos procesos desamortizadores en la economía de la catedral y su repercusión en la composición y en el repertorio de su capilla musical. La posición de esta última en relación con las correspondientes agrupaciones de otras catedrales se presenta en un breve estudio comparativo de capillas, que cierra este capítulo segundo.

2. La Salamanca de Doyagüe

2.1. El siglo XVIII

La época de Doyagüe estuvo precedida por la depresión del siglo XVII salmantino, que causó una sensible disminución de la población debida a una deficiente economía agraria con elevado precio de los artículos de primera necesidad, el excesivo coste de las guerras y el mantenimiento de la monarquía absoluta³³⁷. Durante el siglo XVIII se produjo un aumento de la población, que quedó dentro del marco general castellano. A finales del siglo XVIII el censo salmantino alcanzaba cifras similares a las de dos siglos atrás. A continuación se presenta una tabla de la evolución demográfica de la provincia Salamanca desde finales del siglo XVI³³⁸.

Tabla 2.1. Evolución demográfica de la provincia de Salamanca

Año	Documento	Población provincia (habit.)	Población ciudad
Fin. Edad Media			18.000 habitantes ³³⁹
Fin. siglo XVI		191.170	4.403 vecinos ³⁴⁰ (17.612 habitantes)
1717	Vecindario de Campoflorido	96.700	
1749	Catastro de Ensenada	169.292	14.438 habitantes ³⁴¹
1768	Censo de Aranda	210.380	
1769	Villar y Macías		15.319 habitantes
1787	Censo de Floridablanca	210.380	16.627 habitantes ³⁴²
1797	Censo de Godoy o Larruga	209.988	(13.807) habitantes ³⁴³

³³⁷ García Martín (1982): “La depresión del siglo XVII...”. En *El proceso histórico...* p. 71

³³⁸ Datos obtenidos de García Martín (1982): “Situación salmantina a finales de siglo”. En: *El proceso...*, pp. 82-83. Los datos de población en la ciudad se encuentran en Rodríguez (1999): “La articulación del territorio...”, pp. 18 y 57-58.

³³⁹ José María Montalvo proporciona este dato, tomado de un documento de Simancas de 1504. Monsalvo (1997): “La Sociedad concejil de los siglos XIV y XV”, p. 389.

³⁴⁰ Rodríguez (1999): “La articulación del territorio..”, p. 42. Si multiplicamos el número de vecinos por cuatro, se obtiene una población de 17.612 habitantes.

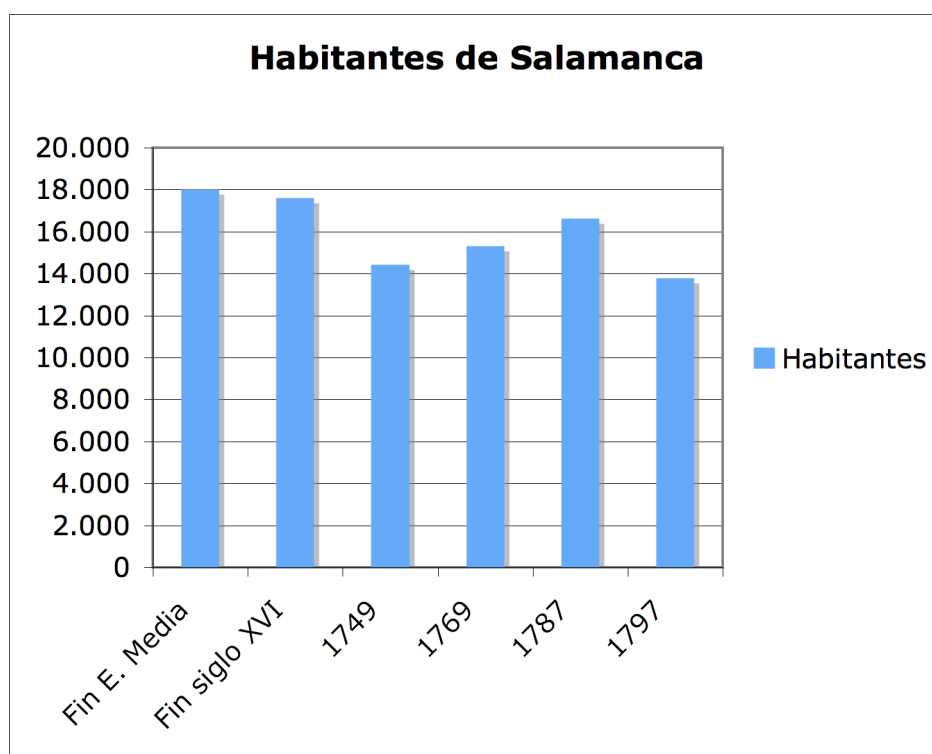
³⁴¹ Cálculo sobre 3.548 vecinos y 246 clérigos seculares. Datos del Vecindario de Ensenada, elaborado en 1759 con los datos del Catastro. Ver: *Salamanca 1753. Según las Respuestas Generales...*, p. 82.

³⁴² Ángel Rodríguez proporciona esta cifra basándose en el Censo de Floridablanca. En su trabajo corrobora la impresión de Villar y Macías sobre la falta de industria en la ciudad. Rodríguez (1999), “La articulación del territorio salmantino en la Edad Moderna”. En *Historia de Salamanca...*, pp. 18 y 57-58 (En esta última página especifica los sexos, edades y estado civil de todos los habitantes).

³⁴³ Robledo (2001): “La crisis del Antiguo Régimen”. En: *Historia de Salamanca. Siglo Diecinueve*, p. 19.

El siglo XVIII comenzó con la llegada al trono de Felipe V y la guerra que trajo consigo la lucha entre éste y el Archiduque Carlos de Austria. La estratégica situación de Salamanca, que había tomado partido por el Duque de Anjou, convirtió a la ciudad en lugar de asentamiento de las distintos ejércitos con los consiguientes problemas para el Ayuntamiento, el Cabildo, las comunidades religiosas y el pueblo llano. Además de los conflictos bélicos, la población salmantina sufrió grandes sequías, con escasez de víveres, plagas y enfermedades que trataron de mitigarse organizando rogativas en la catedral para pedir el auxilio divino³⁴⁴.

Figura 2.1. Evolución de la población de Salamanca capital



En agosto de 1733 tuvo lugar la consagración de la Catedral Nueva con gran solemnidad y organización de festejos³⁴⁵. Durante los días siguientes hubo actos organizados por el Cabildo y distintos gremios de la ciudad: fuegos artificiales, iluminación nocturna de la catedral y actuaciones de tímboles, oboes, chirimías y violines en la Plaza Mayor. Además, se contrató a una compañía de comedias y se organizaron varias corridas de toros. Con motivo de esta gran ocasión, la capilla de

³⁴⁴ Estos hechos se relatan en Villar y Macías (1887): *Historia de Salamanca*. Vol VIII. En todas las rogativas solía cantarse la letanía y una salve.

³⁴⁵ Previamente, el día 6 del mismo mes, se bendijo solemnemente la iglesia, con una procesión interior en la que iban los sochantres y ministriles de bajón y chirimías. Después se bendijeron la imagen de Nuestra Señora de la Asunción y las demás que contenía el tabernáculo “y esto finalizado, entonó el Sr. Dean el himno *Te Deum laudamus* el cual prosiguió la Capilla de Música con todas sus voces e instrumentos con gravísima solemnidad”. *Memoria breve de las funciones solemnes a la traslación de el Santísimo Sacramento al magnífico templo y tabernáculo nuevo de la Sta. Iglesia Catedral de esta Ciudad de Salamanca en el mes de agosto del año de 1733*. E:SA: Cj. 43, lg. 4, nº 3-27º. En este año se inauguró también una parte de la Plaza Mayor.

música de la catedral, que a la sazón dirigía Antonio Yanguas, fue reforzada con músicos de fuera³⁴⁶.

En el año en que nació Doyagüe (1755)³⁴⁷ Salamanca vivió dos acontecimientos que marcaron una parte de su historia: el fin de la construcción de la emblemática Plaza Mayor y el Terremoto de Lisboa, que se dejó sentir ampliamente en la ciudad mientras en la catedral se celebraba la fiesta solemne de Todos los Santos. Allí, durante la misa mayor, la tierra comenzó a temblar produciéndose algunas grietas y desperfectos en el templo, pero sin causar víctimas entre la población ni daños irreparables en el edificio³⁴⁸. Esta conmemoración quedó institucionalizada en el ceremonial de la catedral³⁴⁹.

Doyagüe contaba cuatro años cuando accedió al trono Carlos III; éste declaró la guerra a Portugal, por lo que las tropas volvieron a Salamanca sembrando la intranquilidad entre sus habitantes. También regresaron después las malas cosechas, el frío intenso, las crecidas del río y otra serie de calamidades que hicieron que el pueblo se levantara en alguna ocasión³⁵⁰. Entre 1760 y 1768, el pequeño Doyagüe fue testigo de la construcción de uno de los edificios emblemáticos de la ciudad, el neoclásico Palacio de Anaya, situado frente a la catedral y considerado por Azofra como “uno de los principales representantes del ideal historicista en la arquitectura española de la Ilustración”³⁵¹. En 1767 Carlos III decretó la expulsión de los jesuitas, que privó a España de destacados intelectuales y profesores. En Salamanca, la biblioteca del Real Colegio de la Compañía de Jesús pasó a la universidad, donde actualmente se encuentran ejemplares con *ex libris* que demuestran su antigua procedencia³⁵².

Ángel Rodríguez (1999) se basa en el Censo de Floridablanca y explica que, a finales de siglo XVIII, Salamanca tenía 16.267 habitantes (ver tabla 2.1). De ellos 360 eran clérigos seculares, 745 estudiantes, 41 abogados, 30 escribanos, 40 labradores,

³⁴⁶ En este caso, el Cabildo realizó gestiones, principalmente en Madrid, para reforzar la capilla. Cuatro meses antes de la celebración, las actas capitulares nos hablan de gestiones con varios músicos de la capital, entre ellos un bajo de las Descalzas Reales. CO 13/4/1733. E:SA: AC 52, f. 317.

³⁴⁷ El trabajo de Laureano Núñez nos da una idea del ambiente de la ciudad durante el año del nacimiento de Doyagüe. Ver Núñez García (2008): “La mirada de un clérigo ilustrado...”

³⁴⁸ En vista de ello, el Cabildo acordó realizar una serie de funciones para dar gracias a Dios, entre ellas un *Te Deum* “con todo el lleno de la capilla de música”. A dicha función se invitó al obispo y a “la ciudad”. CE 2/11/1755. E:SA: AC 56, ff. 13v-14. Este hecho se refleja también en Vilar y Macías (1887): *Historia de Salamanca*, vol VIII, p. 41. Por otra parte, se decidió que cada primero de noviembre, terminadas las horas de la mañana, se expondría el Santísimo y “que después de reservado, se cante una salve”. CO 7/11/1755. E:SA: AC 56, f. 17.

³⁴⁹ El maestro de ceremonias, Blas García de Coca describía la función: “Expónese el Santísimo ante de empezar prima, y se reserva después de sexta y si fuese viernes, después de nona, e inmediatamente se canta la salve con la oración concede y pro tempore terremotus, ambas bajo de una breve conclusión. Avísase a la Ciudad no se vaya acabada la misa...” *Ceremonial...*, tomo I, p. 556.

³⁵⁰ Ver Villar y Macías (1887), vol. VIII, capítulo I.

³⁵¹ La obra se realizó bajo la dirección de Juan de Sagarvinaga sobre los planos de José de Hermosilla. Azofra (1999): “El arte de la segunda mitad del siglo XVIII”. En: *Libro de oro del arte salmantino*, p. 172.

³⁵² Sobre este tema ver Becedas y Lilao (1999): “Noticias de la biblioteca del Colegio Real de la Compañía de Jesús”. En: Bonilla y Barrientos (coord.). *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*. Salamanca: Universidad, 1999, pp. 511-538.

1.210 jornaleros, 1.429 criados y 1.590 artesanos³⁵³. Estas cifras demuestran la falta de industria en la ciudad y la decadencia³⁵⁴ y “postración” de la economía de la misma en comparación con el anterior siglo XVI, junto con la imposibilidad de España para competir en el campo económico con Inglaterra, Francia, Estados Unidos “y otras naciones más afortunadas que ella”³⁵⁵. Salamanca había recuperado población, pero las profesiones de sus habitantes no eran productivas y la universidad estaba en uno de los momentos más bajos de su historia, como se verá más adelante.

Cuesta Dutari proporciona interesante información sobre la Salamanca de finales del siglo, cuando ya Doyagüe desempeñaba el magisterio³⁵⁶. Para ello nos presenta varias “visitas a la ciudad” de la mano de eruditos de la época que la describieron y criticaron en sus obras, como Bernardo Dorado en 1776, Antonio Ponz en 1783 y el ya mencionado Pablo Zamalloa en 1795 y 1796. Así aparece la decadencia salmantina en palabras de Ponz:

Quien oiga que, en Salamanca, hay una catedral suntuosa, con 25 parroquias, 23 colegios, 20 conventos de frailes, 11 de monjas, y además otras cosas, como hospitales, recogimientos, capillas, ermitas, etc., y, sobre todo esto, una Universidad Literaria tan celebrada, y, en otro tiempo, tan concurrida; quien oiga todo esto ¿cómo no ha de creer que es ésta una ciudad de primer orden, y una de las poblaciones más considerables de España? Pues sepa Vd. que está hoy reducida a poquísimos vecinos, y poquísimos son los estudiantes que en el día se matriculan, respecto del tiempo pasado. Vea Vd. a lo que van, y se han ido reduciendo las antiguas glorias. Y ¡quiera la suerte que la desolación no continúe!³⁵⁷.

Durante el último cuarto de siglo, como fruto de la decadencia a la que se refería Ponz, se derribaron numerosos edificios, y la universidad atravesó una época difícil de cambios de planes de estudios y falta de liquidez que condujeron a la amortización de la cátedra de música³⁵⁸. Sin embargo, también se hicieron notar una serie de mejoras urbanas impulsadas por los gobiernos de Carlos III³⁵⁹. Entre los

³⁵³ Ángel Rodríguez excluye de este cómputo los habitantes pertenecientes al clero regular. Rodríguez (1999): “La articulación del territorio salmantino en la Edad Moderna”. En *Historia de Salamanca...*, p. 18.

³⁵⁴ La decadencia de la ciudad había comenzado en los últimos años del siglo XVI y primeros del XVII. Girón y Dorado (1861): *Historia de la ciudad...*, pp. 378-379. La postración a que había llegado la universidad en el tiempo en que Doyagüe era maestro de capilla, se muestra en Robles (1992). “Luces y sombras del pensamiento”.

³⁵⁵ Vilar y Macías (1887): *Historia de Salamanca*. Vol VIII, p. 60. Los datos de Villar y Macías se corresponden en líneas generales con los que proporcionan Girón y Dorado (1861): *Historia de la ciudad...*, p. 42.

³⁵⁶ Este autor realiza un estudio de “la Salamanca que conoció el maestro don Juan Justo García”, que fue un profesor universitario contemporáneo de Doyagüe en los capítulos 26 al 30 de Cuesta Dutari (1974): *El maestro Juan Justo García. Presbítero, natural de Zafra (1752-1830)*.

³⁵⁷ Este párrafo pertenece a la “Visita a Salamanca el año 1783, conducidos desordenadamente por el neoclásico don Antonio Ponz”. Cuesta Dutari (1974): *El maestro Juan Justo...*, Vol. 2, p. 222.

³⁵⁸ A esta reforma de planes de estudios de la Universidad salmantina se refieren Girón y Dorado (1861): *Historia de Salamanca*, pp. 464-467. Ver Robledo (2002): “Quiebra de la universidad tradicional, 1790-1845”. En: Rodríguez-San Pedro Bezares, L. E. (coord.). *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. I, pp. 201-237.

³⁵⁹ Destacó en este sentido el corregidor Juan Pablo Salvador que abrió calles nuevas, mejoró el alcantarillado, habilitó fuentes, reguló los puestos del mercado y otros muchos adelantos necesarios en una ciudad donde, según Villar, había muchas calles intransitables, especialmente en tiempo de lluvias.

acontecimientos más notables en la vida ciudadana de Salamanca a finales del siglo XVIII destaca la creación de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, fundada por el gremio de artífices plateros, al que había pertenecido el padre de Doyagüe, que añadiría la enseñanza de la música en la primera mitad del siglo XIX³⁶⁰.

Terminando ya el siglo y en plena Revolución Francesa, España entraba en guerra con Francia y se celebraban en Salamanca solemnes rogativas en los templos para pedir el triunfo de las armas españolas. Por otra parte, los acontecimientos del país vecino ocasionaron la huida de numerosos frailes hacia nuestro país, de los que se dice que unos novecientos fueron acogidos en los conventos de Salamanca³⁶¹.

2.2. El siglo XIX

El siglo XIX es una época inestable y convulsa, en la que una serie de guerras y cambios de gobierno se sucedieron prácticamente sin pausa, sumergiendo a España en una continua crisis. El hecho de que los principales conflictos bélicos de principios de siglo tuviesen como protagonistas a Francia y Portugal, ya fuese como aliados o como enemigos, convirtió a Salamanca en un lugar de paso y establecimiento de las tropas francesas que provenían de Portugal o se dirigían al país vecino, llegando a establecerse en la ciudad alguno de los principales hombres de Napoleón, como el Mariscal Ney³⁶².

Salamanca y, especialmente su catedral, vivieron en primera línea situaciones como el recibimiento en 1812 que se hizo a Lord Wellington, “Duque de Ciudad Rodrigo, General en Jefe de los Ejércitos aliados, y demás señores jefes que le acompañan con el Ayuntamiento de esta ciudad”, cantándose solemnemente un *Te Deum* en la catedral³⁶³, que fue la obra de Doyagüe que, cinco años más tarde, le condujo a la fama en Madrid³⁶⁴. También la catedral fue el escenario de la lectura y jura de la Constitución de 1812, cantándose un *Te Deum* que, evidentemente, dirigió Doyagüe³⁶⁵; en presencia de los regidores, el secretario capitular leyó la Constitución desde el púlpito, con una “una breve exhortación al pueblo relativa al asunto”. Concluida la misa, se leyó brevemente la fórmula del juramento que hicieron todo el clero y el pueblo³⁶⁶. El 22 de julio de este mismo año de 1812, tuvo lugar la decisiva batalla de Arapiles, en las proximidades de Salamanca, donde el ejército aliado venció a los franceses. La alegría fue general en la ciudad y se festejó en la Catedral con una misa solemne, un *Te Deum* y una salve. Sin embargo, pronto se invirtió la situación y

³⁶⁰ La fundación de la Escuela de San Eloy se detalla en Girón y Dorado (1861): *Historia...*, pp. 490-499. Sobre la sección de música se hablará más adelante.

³⁶¹ Girón y Dorado (1861): *Historia...*, p. 501.

³⁶² La repercusión en Salamanca de todos los convulsos sucesos del siglo XIX se estudia ampliamente en Robledo (2001): *Historia de Salamanca. IV. Siglo Diecinueve*.

³⁶³ CO 28/6/1812. E:SA: AC 68, ff. 249v-250.

³⁶⁴ Como veíamos en el capítulo anterior, la prensa salmantina afirmaba que Wellington asistió a la primera interpretación del famoso *Te Deum* de Doyagüe, que el compositor dirigiría años más tarde en presencia de Fernando VII. *Diario del gobierno de Salamanca y su provincia*, 9/11/1813, p. 506.

³⁶⁵ CO 14/7/1812. E:SA: AC 68, f. 256.

³⁶⁶ E:SA: AC 68, ff. 258-258v.

volvieron a la ciudad las tropas francesas, recibiendo incluso la visita del propio rey José Bonaparte³⁶⁷.

Durante este año y los dos siguientes, se suceden casi vertiginosamente acontecimientos y victorias de uno y otro bando, que alternan su presencia en la ciudad. Todos estos hechos, junto con la posterior llegada a España de Fernando VII, se festejaron siempre con la interpretación de un *Te Deum* en la catedral, como ocurrió en todas las catedrales españolas durante la Invasión Napoleónica, a pesar de las circunstancias adversas y el coste de estas celebraciones³⁶⁸. Más adelante, se inserta un cuadro relativo a este particular, referido a la interpretación de la música en el principal templo de la ciudad en estas ocasiones especiales.

Como en el resto de España, en Salamanca se dejó sentir el impacto de las desamortizaciones. Según explica Robledo, durante el Trienio Liberal, el decreto por el cual se suprimían algunos monasterios y conventos, afectó a cuatro de estas instituciones en Salamanca capital³⁶⁹. En agosto de 1835, ante el peligro de posibles desórdenes públicos, se decidió exclaustar a todos los religiosos, cuyos conventos no se hubieran suprimido todavía; así, el terreno estaba preparado para la legislación de Mendizábal en 1836. En aquel momento Salamanca fue la primera provincia de la región en ventas de propiedades de conventos concentrando, de acuerdo nuevamente con Robledo, un 22 % de las mismas³⁷⁰. Entre los edificios “arruinados” desde la Guerra de la Independencia se encontraban once conventos y diez “en estado regular”³⁷¹. Cuando en 1841 tuvo lugar la desamortización del clero secular, las propiedades del Cabildo de Salamanca, supusieron un elevado porcentaje de los bienes rematados³⁷². Así, la influencia de la Iglesia disminuía en una ciudad que, como se ha visto más arriba, contaba a principios del siglo con un elevado número de conventos por haber sido elegida por las órdenes mendicantes en la gloriosa época en que la élite se formaba en la Universidad salmantina.

³⁶⁷ El Cabildo, seguramente muy a su pesar, se vio en la obligación de disponer que se cantase un *Te Deum* con motivo de esta visita. CE 19/11/1812. E:SA: AC 67, f. 317.

³⁶⁸ Gembero se refiere a estas celebraciones en el caso de Pamplona, estudiando la relación entre franceses y españoles durante la contienda. Gembero (1997): “Relaciones musicales entre franceses y españoles...”, se refiere a la música religiosa en pp. 461-466.

³⁶⁹ Los Benedictinos de San Vicente, Jerónimos, San Bernardo y Basilio. Infante y Robledo (2001): “Las desamortizaciones”. En: *Historia de Salamanca. IV. Siglo diecinueve*, p. 317.

³⁷⁰ Infante y Robledo (2001): “Las desamortizaciones”, pp. 318-319. En la página 324 de este trabajo, se muestra un cuadro con los precios de venta de varios de los edificios que habían albergado a importantes conventos, tales como los Capuchinos Extramuros o el Colegio de Guadalupe, perteneciente a la Orden Jerónima, que tanta relación tuvo con la familia Doyagüe, como vemos en el capítulo cuarto.

³⁷¹ Infante y Robledo (2001): “Las desamortizaciones”, p. 324.

³⁷² *Ibidem*, pp. 326-328.

3. La música religiosa en España a finales del siglo XVIII y principios del s. XIX³⁷³

La diferencia en la práctica musical entre España y el resto de Europa se debe, sin duda, a la cultura religiosa en cada uno de los países. A la vista de las investigaciones que se han realizado durante las últimas décadas y el legado que nos han dejado compositores de primera fila, el peso de la música religiosa en España era indiscutible antes de Doyagüe y continuó siéndolo hasta mediados del siglo XIX³⁷⁴. Como se vio en el capítulo primero, el decimonónico Maurice Cristal realizaba un análisis algo exagerado en 1875, afirmando que en nuestro país sólo había verdaderamente dos clases de música: la religiosa y la popular. El predominio de la primera se debería al apoyo del clero y de particulares adinerados, así como a la excelente formación musical que se había impartido en monasterios y otros centros religiosos, “escuelas donde se formaban importantes músicos que, desde allí, se extendieron por toda España y Europa”³⁷⁵.

En resumen, la importancia de la música religiosa en la España de principios del siglo XIX se debe al poder material y moral de la Iglesia sobre los ciudadanos en un país aferrado al conservadurismo del Antiguo Régimen en mayor medida que el resto de Europa. El pueblo español había vivido dentro de una obligada religiosidad, asistiendo regularmente a unos cultos que no escatimaban medios para honrar tanto a Dios como, indirectamente, a la monarquía reinante. La indiscutible importancia de la música como medio de realzar las ceremonias de la liturgia hizo que los cabildos la potenciasen especialmente y estableciesen centros de enseñanza musical en sus monasterios y catedrales que tenían el monopolio de la formación musical. En estos establecimientos enseñaron los más prestigiosos maestros y recibieron una sólida formación los jóvenes mejor dotados para la música. La gran demanda de músicos eclesiásticos y la buena situación de que éstos disfrutaban, abría un futuro prometedor a estos jóvenes y acercaba al servicio de los templos a los compositores más competentes, que pasaban a dedicarse, prácticamente en exclusiva, a la música religiosa.

Por otra parte, con la excepción de los habitantes de Madrid, Barcelona y algunas ciudades costeras donde se podía acudir al teatro³⁷⁶, para el resto de la

³⁷³ Ver Martín Moreno (1984): *Historia de la música...*; López-Calo (2003): *La música en la Catedral de Burgos*; Virgili (2004): “La música religiosa en el siglo XIX español”; Gallego (1988): *La música en tiempos de Carlos III*; Carreras (1983): *La música en las catedrales...*; Alén (1987): “Las capillas musicales catedralicias...”. También se encuentra información en la mayoría de los catálogos de música de las catedrales españolas y en los numerosos trabajos realizados sobre este tema.

³⁷⁴ En la época de Doyagüe existía, como indica Carreras un cierto “desacoplamiento” entre España y los demás países europeos con respecto a la música y otras artes. Carreras (1983): *La música en las catedrales en el siglo XVIII...*, p. 31.

³⁷⁵ Cristal (1875): “Boccherini et la musique...”. *Le Ménestrel*, nº 27, 6 de junio 1875, p. 212.

³⁷⁶ El trabajo de Ringrose presenta claramente cuáles son las zonas de España más favorecidas por la economía y el comercio en la época de Doyagüe. Divide el país en cuatro áreas geográficas con centro en Madrid, Barcelona, Sevilla y Bilbao, destacando especialmente la franja costera que va de Barcelona a Cádiz, que incluye la ciudad interior de Zaragoza. Cádiz se veía especialmente favorecida por sus relación marítima con América. En esta distribución, Salamanca aparece como ciudad de “importancia terciaria”. Ringrose (1996): *España 1700-1900...*, pp. 76-83. En cuanto a las ciudades donde actuaron compañías italianas de ópera durante la segunda mitad del siglo XVIII, Martín Moreno destaca, además de Madrid, Barcelona o Sevilla, ciudades marítimas como Cádiz, Ferrol, Valencia o

población, salvando la música popular, los templos eran los únicos lugares donde se podía acceder al arte de los sonidos durante las numerosas celebraciones del año litúrgico. Entre las interpretaciones musicales que el pueblo apreciaba más, destacaban especialmente los villancicos compuestos para las principales fiestas religiosas. El componente popularizante y, en muchos casos, profano de estas piezas representaba en el fondo un papel similar a la música de los teatros y suscitó numerosas controversias sobre la conveniencia de estas interpretaciones³⁷⁷.

3.1. Aspectos económicos y sociales

Durante el Antiguo Régimen, la Iglesia poseía grandes extensiones de terreno y recibía destacados tributos como el diezmo. Dada la importancia de la música en el culto, las iglesias eran grandes focos musicales donde la población escuchaba a diario excelentes interpretaciones de aquellos maestros que se esforzaban en componer obras nuevas para las numerosas festividades del calendario litúrgico. Además, como se explica en el apartado anterior, los colegios de niños de coro de las instituciones eclesiásticas eran los únicos lugares, con muy pocas excepciones, donde una parte de la población podía acceder al aprendizaje de la música.

Aunque a partir del reinado de Carlos IV comenzaron los procesos desamortizadores, la disminución de las rentas de la Iglesia no se dejó sentir significativamente en la música hasta el comienzo de la Guerra de la Independencia. Durante la invasión francesa, los cabildos tuvieron que afrontar numerosos pagos y tributos y, aunque en general mantuvieron las capillas, redujeron notablemente los sueldos de todos sus dependientes, como veremos en este mismo capítulo. A pesar de todo, con la excepción de los músicos que combatieron en el ejército, prácticamente todos permanecieron en sus puestos, seguramente por falta de otras oportunidades profesionales. Por otra parte, en todas las catedrales del país aumentaron las grandes celebraciones religiosas con música, al festejarse todos los acontecimientos relacionados con la guerra y la política por medio de misas solemnes y *Te Deum*.

Con el fin de la guerra y el regreso del absolutista Fernando VII comenzó un periodo de estabilidad durante el cual las capillas musicales intentaron volver a la normalidad. Sin embargo, no se llegó a recuperar el esplendor del pasado, pues durante el Trienio Liberal (1820-1823) las rentas de fábrica, que eran los fondos de los que se pagaba el salario de los músicos no prebendados, volvieron a resentirse y se aplicó nuevamente una política de reducción de gastos y disminución de salarios que dejó prácticamente a los centros eclesiásticos sin orquesta³⁷⁸.

Finalizado el Trienio Liberal, durante el nuevo periodo absolutista conocido como “Década Ominosa” (1823-1833), hubo otra pequeña recuperación de las rentas de las catedrales, que en 1836 volvieron a caer con la llegada al poder de Mendizábal. Bajo la presidencia de éste, el Gobierno Español comenzó en febrero de 1836 la

Cartagena y algunas del interior, entre las que se encuentra Valladolid. Martín Moreno (1985): *Historia de la Música Española. 4. Siglo XVIII*, p. 380.

³⁷⁷ Este tema se trata en numerosos trabajos dedicados al villancico, en especial los escritos por Torrente, Alén y Villanueva.

³⁷⁸ Como ejemplo, el 19 de diciembre de 1821 el Cabildo salmantino leía una carta de la Catedral de Tuy donde constaba la exposición que aquel Cabildo iba a hacer al Rey, indicando que debían cobrar sus rentas para poder mantener el culto y pagar los sueldos a los dependientes “a los que se les han reducido considerablemente por no bastar la parte del medio diezmo para los precisos e indispensables gastos de aquella Santa Iglesia”. CO 19/12/1821. E:SA: AC 69, ff. 120-120v.

publicación de una serie de medidas legislativas, que pretendían dinamizar la economía suprimiendo la acumulación de bienes y propiedades de la Iglesia (“manos muertas”), y cerrarían la mayor parte de los monasterios, conventos y colegios masculinos. Se pretendía así la nacionalización de los bienes de la Iglesia y la supresión del diezmo, principal soporte económico de esta institución, que se materializó con la ley de 31 de agosto de 1841. Se decidió que el producto de los diezmos pasase a las juntas diocesanas decimales que lo dividían en dos partes, una para el Tesoro Público y otra para mantenimiento del culto, costeados los dependientes necesarios para ello³⁷⁹. Sin embargo, el retraso en la aplicación de este último aspecto llevó prácticamente a la ruina a los empleados de las catedrales e iglesias, por lo que muchos músicos se vieron obligados a buscar otras alternativas profesionales³⁸⁰.

Como consecuencia de estas medidas, también se vio enormemente afectada la vía tradicional de la enseñanza de la música. Mientras la reducción de rentas acabó con la capacidad educadora de los centros eclesiásticos, comenzaron a crearse instituciones laicas de enseñanza, como el Conservatorio de Madrid, academias de música, etc., que reflejaban la evolución social admitiendo mujeres entre sus alumnos y profesores; pero estos nuevos establecimientos no pudieron suplir al principio la amplia labor social de los colegios catedralicios y la proyección profesional que éstos proporcionaron en el pasado. En las nuevas academias y secciones filarmónicas los músicos de las catedrales encontraron un complemento a sus disminuídos sueldos y proyectaron su labor docente hacia un amplio sector de la sociedad³⁸¹.

3.2. Función de la música religiosa y rasgos estilísticos

La música que se empleaba en el culto tenía una clara función social; por un lado contribuía a la pompa necesaria en las principales celebraciones, a las que asistían las personalidades más influyentes de la ciudad y, por otro, proporcionaba el ambiente adecuado para la oración y la devoción durante los numerosos actos religiosos que requería la liturgia católica, cuyo fin último era glorificar a Dios. Esta función condicionaba el tipo de música que se utilizaba en los templos donde en la época de Doyagüe se combinaba de manera equilibrada el canto llano o gregoriano, que a veces se cantaba con fórmulas improvisadas como fabordones o contrapuntos³⁸², el “canto de órgano”³⁸³ o música de facistol y la “moderna” música

³⁷⁹ Como es sabido, el diezmo era un tributo que pagaban los labradores, consistente en el 10% de sus rentas, que se repartía entre el Tesoro público (30%), manos particulares o particulares legos (10%) y la Iglesia (60 %). Estos temas se analizan en numerosas publicaciones, entre las que citaremos: Berault-Bercastel (1856): *Historia general de la Iglesia desde la predicación de los apóstoles...*; F. Simón (1972): “Desamortización”. En: *Diccionario de historia eclesiástica de España*, vol. II, pp. 743-746; Teruel (1993): *Vocabulario básico...*, pp. 129-157 y Nieto García (2009): *Lecciones económicas y políticas de la supresión del diezmo*.

³⁸⁰ Estos músicos procurarían completar sus sueldos en la sociedad civil, impartiendo clases y actuando en teatros o academias filarmónicas, así como poniéndose a disposición de los festeros para actuaciones puntuales en fiestas de otros templos. Algunos de ellos impulsaron la creación de centros de enseñanza musical, como veremos dentro de este mismo capítulo.

³⁸¹ Éste fue el caso de la Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de S. Eloy de Salamanca, en cuyas aulas y liceos jugaron un importante papel los compañeros y discípulos de Doyagüe. Esta última institución continuará en la ciudad del Tormes la labor formadora de la catedral, aunque con un modelo muy diferente.

³⁸² Según el abate Baini, citado por Pedrell, en la época de Doyagüe el canto a fabordón solía ser una sencilla armonización del canto llano, al que se le añadía otras tres voces consonantes “nota contra

“a papeles”³⁸⁴. El gregoriano y la polifonía clásica se utilizaban principalmente en los días normales, mientras que la música “a papeles”, de nueva composición, estaba destinada a las festividades solemnes.

En referencia a la música “a papeles”, Eslava distinguía tres estilos en su *Lira Sacro-Hispana*³⁸⁵: el “antiguo”, que usaba los recursos de la polifonía del siglo XVI, el “moderno llano”, fundamentalmente melódico, que daba al texto la mayor expresión posible usando la orquesta con gran brillantez y, en tercer lugar, el “mixto”, más rico por participar de los dos. Según Eslava, Aranaz, García Fajer y más tarde Doyagüe y Palacios, cultivaron principalmente el estilo “llano”. González Valle³⁸⁶ explica esta situación de forma más clara, distinguiendo dos clases de compositores en el siglo XVIII: los que fieles a la tradición cultivan el contrapunto severo y los que se expresan mediante el nuevo estilo libre y afectivo que rechaza de plano los artificios del anterior. Estas dos tendencias se corresponden con la clasificación de maestros de capilla que hacía el decimonónico Puente y Villanúa en su biografía de Cuéllar y con el enfoque que presenta Eximeno en *Don Lazarillo Vizcardi* del que nos ocupamos en el capítulo tercero³⁸⁷. La visión de María Antonia Virgili³⁸⁸ no se contradice con las anteriores y va en consonancia con los datos que se desprenden del estudio de las obras de Doyagüe y de otros compositores de la época. Según esta autora, la música de este periodo reúne el predominio de la melodía, con pasajes a solo que reflejan influencia de la música teatral, con los rasgos propios del estilo galante y Clasicismo vienés. Victoria Cavia incide en los mismos aspectos y señala las aportaciones del Clasicismo, que se distribuye entre los tres estilos de Eslava y contribuye decisivamente al desarrollo de la música orquestal³⁸⁹. Según la visión de López-Calo, en el último tercio del siglo XVIII el Clasicismo musical lograría la fusión de los dos estilos antagónicos mencionados más arriba, que se mezclaron en

nota” con el fin de aumentar la sonoridad. Pedrell (1896): *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. VI, p. IV. El *Ceremonial* de la Catedral de Salamanca incluye numerosas alusiones a este tipo de canto en las horas del oficio de los días solemnes, como se verá más adelante.

³⁸³ En los *Estatutos* de las catedrales se especifica en qué festividades debe haber canto de órgano. Ver, por ejemplo, los *Estatutos* de 1818 de la Catedral de Salamanca. E:SA: Cj. 30, nº 97, pp. 86-87. Además de los solemnes que figuran en el *Ceremonial*, estos estatutos indican que habrá canto de órgano en “las misas mayores de todos los domingos y de todas las fiestas de los apóstoles. Los días de la Magdalena y S. Lorenzo, las fiestas de los cuatro doctores, los días de la invención y exaltación de la Santa Cruz, la Dedicación de S. Miguel en septiembre, las fiestas de vínculo y cátedra de Sancti Petri y el día de S. Juan ante portam latinam. Item se canta canto de órgano en las misas de obispo, que están dotadas, con esa cualidad, excepto en las misas del sábado que se dicen fuera de su día”. La mayor parte de ellas constan en el *Ceremonial* como “de iglesia”.

³⁸⁴ La música de las catedrales españolas en la época de Doyagüe combinaba estas tres clases de música. A ellas hace referencia el *Ceremonial* de la Catedral de Salamanca, citado en Torrente (1997): *The Sacred villancico...*, vol. 1, p. 71.

³⁸⁵ Eslava (1860): “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”, pp. 1-41.

³⁸⁶ Este autor se refiere a los maestros de música de las catedrales de Zaragoza, aunque sus afirmaciones son extrapolables a los del resto de España. González Valle (1977): “Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII”, pp. 35-36.

³⁸⁷ Eximeno (publicado en 1872-73): *Don Lazarillo Vizcardi* y Puente y Villanúa (1854): *Biografía del presbítero...* Volveremos más adelante sobre estas dos obras.

³⁸⁸ Virgili (2004): “La música religiosa en el siglo XIX español”..., p. 184.

³⁸⁹ Cavia Naya (2004): *La vida musical en la Catedral de Valladolid*, pp. 280-281.

los distintos autores³⁹⁰. A estos rasgos estilísticos de la música religiosa en España se unió la influencia italiana, el sinfonismo y la inclusión de elementos profanos³⁹¹. Muy recientemente, Carreras cuestiona la aplicación de algunos de estos términos en la historiografía musical española, explicando que no son más que una simplificación de patrones utilizados para la música europea³⁹².

Probablemente este cambio estilístico, que hace que autores como Mozart o Doyagüe tengan puntos en común, se debe, como sugiere González Valle, a la influencia de la encíclica *Annus qui hunc*, publicada en 1749, que intentó eliminar de los templos la “música teatral”, pero mostrándose permisiva con la moderna manera de componer³⁹³. La mencionada encíclica pretendía que la música emocionase a los fieles y, en palabras de González Valle, “despertar con medios modernos adecuados la piedad”, autorizando algunos instrumentos, siempre que fuesen adecuados a la dignidad del templo³⁹⁴. Es evidente que autores como García Fajer y Doyagüe, que cultivaron el estilo “moderno” o el “llano” desde el punto de vista de Eslava, siguieron en lo esencial los postulados de esta encíclica. El éxito de las obras de estos autores se debió para Eslava a que “el clero y el pueblo, al oír por primera vez esas melodías sencillas que comprendía por su claridad y por la expresión, las creyó de mucho más mérito que las del estilo antiguo”. Independientemente de las consideraciones sobre su calidad, el “estilo moderno” era más asequible a los fieles por su mayor sencillez y por su semejanza con la música profana.

3.3. Periodización

Como indica María Antonia Virgili³⁹⁵, aún quedan en los archivos religiosos muchas fuentes de la época en que vivió Doyagüe por estudiar, e incluso inventariar y catalogar, y tampoco abundan los análisis de las obras localizadas. Este problema, debido a la influencia negativa de los tópicos que han difundido los estudios de una época en que se vilipendiaron estas obras³⁹⁶, hace que aún no se tenga una verdadera

³⁹⁰ Ver López-Calo (2003): *La música en la Catedral de Burgos*. Vol. XII, p. 12.

³⁹¹ Ver López-Calo (1991): “La música en las iglesias de Castilla y León”, pp. 20-22.

³⁹² Carreras (2010): “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”.

³⁹³ Los puntos de esta encíclica, de 19 de febrero de 1749, fueron ampliamente seguidos por los compositores españoles como veremos más adelante. Como ejemplo de la disposición a acatar estos postulados, la Catedral de Pamplona conserva una *Adaptación diocesana de la Encíclica de Benedicto XIV sobre la música sagrada*, donde se detallan las condiciones y normas a seguir “que deberán ponerse en práctica con la mayor puntualidad”. Hernández Ascunce (1968): “Música y músicos de la Catedral de Pamplona. II. Documentos inéditos”, pp. 236-237. El texto de la encíclica se encuentra en edición bilingüe latín-italiano, en *Sanctissimi domini nostri Benedicti Papae XIV Bullarium. Tomus tertius, In quo continentur constitutiones, epistolae, alia que editae ab exitu anni MDCCXLVIII usque ad totum pontificatus annum XII, cum appendice et supplemento* (Roma: Hyeronimus Mainardi, 1761), pp. 7-19. Nemesio Otaño tradujo este documento al castellano en *La música religiosa y la legislación eclesiástica. Principales documentos de la Santa Sede desde León IV (siglo IX) hasta nuestros días acerca de la música sagrada* (Barcelona: Musical Eporium, 1912). Citado en Torrente (2010): “Misturadas de castelhanadas...”, p. 16. Agradezco al Dr. Torrente el envío de este artículo antes de su publicación.

³⁹⁴ González Valle (2000): “Música litúrgica con acompañamiento orquestal”, p. 75.

³⁹⁵ Virgili (2004): “La música religiosa en el siglo XIX español”..., p. 191.

³⁹⁶ Cabe recordar que musicólogos de indudable calidad y prestigio como Pedrell o Anglés infravaloraron las obras de Doyagüe y sus contemporáneos, por no ajustarse a la estética de la música religiosa imperante en su tiempo. La influencia de estos autores ha sido amplísima y probablemente, a ella se debe que hasta las últimas décadas no se hayan acometido esta clase de estudios.

valoración de la música religiosa en la España de finales del siglo XVIII y primera mitad del XIX. Por otra parte, es difícil establecer una periodización en esta clase de música, ya que las posibles etapas no se corresponden propiamente con cambios de estilo ni de repertorio. Sin embargo, las circunstancias sociopolíticas de cada momento influyeron decisivamente en la música, obligando en ocasiones a adaptar las obras a cada situación. Así, basándonos en el citado trabajo de Virgili y combinando los rasgos estilísticos con las circunstancias políticas y económicas, en los aproximadamente setenta años que transcurrieron entre finales del siglo XVIII y mediados del XIX establecemos tres etapas:

a) Finales del siglo XVIII hasta el comienzo de la Guerra de la Independencia: durante el reinado de Carlos IV empiezan las primeras medidas desamortizadoras, pero apenas hay cambios en el sistema social y político que afectaba a una institución como la Iglesia, cuyas estructuras apenas habían variado a lo largo de los siglos. Las capillas musicales todavía contaban con todos los recursos necesarios para mantener el culto con la debida pompa y solemnidad que les correspondía. La música de este periodo participa de los estilos que se vieron en el apartado anterior, con la influencia italiana, y de la música sinfónica del Clasicismo siguiendo las pautas de *Annus qui*.

b) Desde el comienzo de la Guerra de la Independencia hasta el final del Trienio Liberal: la caída del poder económico de la Iglesia y otras circunstancias como alistamientos de músicos, afectaron profundamente a las capillas musicales, que no pudieron mantener el mismo repertorio sin verse reforzadas por efectivos de fuera. A pesar de todo, los cabildos realizaron los mayores esfuerzos por mantenerlas para no perder el esplendor de las funciones religiosas. El estilo musical de esta época es sustancialmente el del periodo anterior. Las obras de gran ampulosidad fueron un vehículo adecuado para festejar las victorias, la jura de la constitución y otros acontecimientos relevantes y las capillas, aunque con sueldos diezmados y puntuales refuerzos, siguieron cumpliendo su cometido.

c) A partir del Trienio Liberal: tras una brevísima recuperación durante la “Década Ominosa”, la falta de recursos de la Iglesia diezmó considerablemente las capillas. La escasez de efectivos llevó a prescindir de la orquesta, la música se reservó prácticamente para los días solemnes y los maestros se vieron obligados a reducir para órgano las partes orquestales, como ocurre en Salamanca con varias piezas de Doyagüe. La interpretación de estas reducciones convivió con la pompa de algunas fiestas para las que se “convidaban” músicos de fuera; entre estas ocasiones destacaban el canto de las lamentaciones y misereres de Semana Santa, que solían interpretarse con orquesta completa. Como consecuencia de la reducción de salarios, desapareció la composición como actividad regular de los maestros de capilla, que se surtieron de obras de autores consagrados, copiándolas y adaptándolas a las circunstancias de sus capillas. En esta fase se consagra el repertorio de décadas anteriores como el de Doyagüe por la aludida falta de compositores.

4. Principales centros de música religiosa en España

En una época en que la principal actividad musical del país tenía lugar en los centros eclesiásticos, las capillas musicales de las catedrales y otras iglesias de menor rango fueron “la espina dorsal de la actividad musical en España”, como indica Álvaro Torrente³⁹⁷. Los músicos, en general de origen humilde, encontraban en los

³⁹⁷ Torrente (1996-97): “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios”, pp. 217-236.

centros eclesiásticos la manera de labrarse un porvenir y ascender en la escala social. La mayor parte de ellos, por su buena voz y cualidades musicales, consiguieron una plaza como niños de coro, comenzando así una carrera eclesiástico-musical que les llevó, en la mayor parte de los casos, a otros centros y puestos de trabajo de rango superior. Por otra parte, los cabildos cuidaban especialmente la música, como uno de los elementos fundamentales del culto, que aumentaba el lustre de la catedral. Para ello, buscaban los mejores maestros e intérpretes, ofreciendo buenos salarios y convocando las plazas mediante difíciles oposiciones. Todo esto trajo consigo una gran movilidad de compositores y músicos en busca de los magisterios más solicitados.

Torrente demuestra que la importancia musical de una catedral no dependía sólo de su poder económico, influyendo otros aspectos de la ciudad, como la existencia de una cátedra universitaria, en el caso de Salamanca, o la presencia de una clase social acomodada que demandaba música para sus fiestas³⁹⁸. Hechos de esta clase, hacían especialmente atractivas determinadas capillas, pues permitían completar sustanciosamente los salarios actuando en otros lugares y academias de la ciudad. En grandes capitales como Madrid también hay que añadir la demanda de músicos para fiestas religiosas y profanas.

Figura 2.2. Distribución geográfica de las catedrales españolas³⁹⁹



³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ Mapa de la distribución geográfica de las provincias eclesiásticas en la época de Doyagüe con las catedrales correspondientes a cada una de ellas. Tomado de Aldea Vaquero y otros (1991). *Diccionario ...*, vol. 2, p. 1011.

A finales del siglo XVIII, cuando Doyagüe se convirtió en maestro de capilla, existían en España ocho provincias metropolitanas, cada una con su arzobispado, más dos obispados exentos (Oviedo y León), que no dependían de ningún arzobispo. Entre estas provincias estaban repartidas 56 catedrales, unas 160 colegiadas y un sinfín de templos menores con capilla musical (ver figura 2.2). Las ocho catedrales metropolitanas eran las de Santiago de Compostela, Burgos, Toledo, Sevilla, Granada, Zaragoza, Tarragona y Valencia. La Catedral de Salamanca, como sufragánea, pertenecía a la provincia de Santiago de Compostela, junto con las catedrales gallegas y las de Astorga, Zamora, Ciudad Rodrigo, Ávila, Plasencia, Coria y Badajoz⁴⁰⁰. Todas ellas conservan un número representativo de obras de Doyagüe, que se reseñan más adelante. Un caso especial lo constituía la Capilla Real que, por el Concordato de 1753 entre Benedicto XIV y Fernando VI, conservó los privilegios que tenía desde la Edad Media y quedó en una jurisdicción exenta de la archidiócesis de Toledo, que comprendía los palacios reales y los Reales Sitios⁴⁰¹; su pastor espiritual era el Patriarca de las Indias, que se vio prácticamente equiparado a un obispo.

La principal agrupación de música religiosa del país era la Capilla Real, que marcaba la pauta al resto de capillas españolas. Su estructura y funcionamiento era similar al de las capillas catedralicias, aunque siempre contó con los mejores medios y no se vio afectada de forma tan sensible por los avatares del siglo XIX. Como ejemplo, durante la Invasión Napoleónica gozó de medios suficientes debido probablemente a la “ilustración” del monarca francés, que redujo notablemente al personal de la capilla, pero no hizo lo mismo con los músicos⁴⁰². Según un decreto de diciembre de 1809, se refundió en una sola institución la música de la Real Cámara y la Real Capilla y se mantuvo una amplia plantilla de músicos⁴⁰³. José I redujo sus sueldos, pero les consideró “artistas”, hecho que mostraba una nueva mentalidad progresista. De esta forma, según explica Robledo, el monarca francés inició un desplazamiento desde la sociedad eclesiástica a la civil, de forma similar a lo que había ocurrido en el resto de Europa, y que estaba gestándose en otros lugares de España, como el plan de reforma de Palomino en la Catedral de Las Palmas, también citado por Robledo. Cuando Fernando VII ocupó de nuevo el trono, Cámara y Capilla volvieron a separarse y esta última recibió especial atención por parte del monarca⁴⁰⁴. En los difíciles tiempos del Concordato de 1851, la Capilla Real contó con un número de efectivos suficiente salvando, en cierto modo, el oscuro panorama de la música religiosa española. En este sentido afirmaba Soriano que “la música religiosa en Madrid, exceptuando la Capilla Real, se halla desde muchos años subyugada al gusto

⁴⁰⁰ Torrente (1996-97): “Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios”, pp. 221-222.

⁴⁰¹ Así consta en *Bulas y Breves Pontificios relativos a la jurisdicción privilegiada de la Real Capilla*. Madrid: Imprenta Real Capilla, 1878. Citado en Comella (2006): “La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931)”, p. 147.

⁴⁰² Robledo (1991): “La música en la corte de José I”.

⁴⁰³ Estaba formada por el maestro (José Lidón), una cantante italiana, dos tiples, dos contraltos, dos tenores, dos bajos, un organista (Félix Máximo López), cinco violines (entre ellos un primer violín), dos violas, tres violones, dos trompas, dos fagotes, dos oboes y flautas, dos clarines y dos contrabajos. Robledo (1991): “La música en la corte de José I”, pp. 218-219.

⁴⁰⁴ Ver Lolo (1995): “La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia: Breve esbozo del reinado de Fernando VII”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 157-169.

y arbitrio de los llamados festeros”⁴⁰⁵. Alrededor de la Capilla Real, estaban las capillas del Convento de las Descalzas Reales, la Encarnación y otras que contaron con maestros de reconocido prestigio.

Con la Capilla Real rivalizaba, según Pilar Alén⁴⁰⁶, la capilla de la Catedral de Santiago de Compostela, a cuya provincia eclesiástica pertenecía la catedral salmantina, institución a la que dedicaremos la mayor parte de este capítulo. Para clarificar la posición de la agrupación que dirigió Doyagüe en el panorama de la música religiosa española, incluimos al final un breve estudio comparativo de capillas musicales. A lo largo del trabajo, y especialmente en el capítulo cuarto, nos ocuparemos de otros templos peninsulares en relación con la música de Doyagüe presente en sus archivos.

5. La música religiosa en Salamanca

En la época de Doyagüe, las principales instituciones de Salamanca eran la catedral, con el Cabildo como órgano de gobierno a cuyo frente estaba el Deán; la universidad, donde tradicionalmente se formaba la clase dirigente de la nación; y “la ciudad”, es decir, el ayuntamiento. Las tres instituciones articulaban la vida salmantina y se ponían de acuerdo entre sí para la celebración de los principales acontecimientos sociales o políticos. Todos los actos incluían ceremonias religiosas solemnes en la catedral, en las que la música era parte indispensable⁴⁰⁷.

Por las razones expuestas, y por ser la principal institución para la que trabajó Doyagüe y donde compuso la práctica totalidad de su obra, este apartado se detendrá especialmente en la actividad musical de la catedral salmantina en el periodo que abarca desde finales del siglo XVIII hasta mediados del siglo XIX. Se ha partido de los documentos que este centro conserva en su archivo y que contienen información directa o indirectamente relacionada con la música: actas capitulares, libros de cuentas, estatutos, partituras y otras fuentes. A partir de los datos obtenidos, se realiza una aproximación a la capilla de música, sus componentes, los instrumentos utilizados y la actividad de otros maestros que aprendieron con Doyagüe y trabajaron junto a él.

Sin embargo, aunque la Catedral era el primer centro musical en aquella época, no podemos olvidar la importancia que tuvo la música en la vida de la Universidad, donde Doyagüe prestó también sus servicios, y las estrechas relaciones que, en este campo, mantuvieron ambas instituciones, con el correspondiente intercambio de música y músicos. Por ello, aunque menos extenso, este trabajo dedica un apartado a la música en la Universidad de Salamanca. Posteriormente, se abordará la Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, donde impartieron docencia varios músicos de la catedral.

⁴⁰⁵ Los festeros eran una especie de intermediarios que proporcionaban músicos a las iglesias para las ocasiones solemnes y también “los papeles de música” necesarios. Ver Gallego (1989): “Breve nota sobre el festero y la festería”. *Nasarre* V, 1, 1989, pp. 27-57; en Gomez Amat (1984): *Historia de la Música Española*, p. 263

⁴⁰⁶ Alén (1995): *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela*, pp. 29-35.

⁴⁰⁷ Sobre este particular ver Pérez Prieto (1995): “La capilla de música...”. Sobre las celebraciones del Antiguo Régimen en Salamanca, ver Rodríguez de la Flor (1989): *Atenas Castellana. Ensayos sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*.

5.1. La música en la Catedral de Salamanca

Como hemos anticipado más arriba, los principales acontecimientos de Salamanca se celebraron siempre con ceremonias religiosas, en las que la catedral jugaba un importante papel, con la música como elemento de cohesión y realce de la liturgia. Además de su misión pastoral y de culto diario, el Cabildo organizaba funciones en todas las fiestas de la ciudad, rogativas para implorar el auxilio divino, ceremonias de acción de gracias y otra serie de actos de carácter público y privado. Aunque en la Universidad de Salamanca existía una cátedra de música teórica, la catedral era la principal institución donde se estudiaba este arte de forma práctica, como ocurría en el resto de las catedrales españolas.

5.1.1. Música y liturgia

El culto de la catedral se estructuraba principalmente en la Misa y el Oficio Divino⁴⁰⁸; la música era fundamental en ambos y la mayor o menor participación de la capilla y los salmistas dependía de la solemnidad del día. Además, se utilizaba la música en las procesiones, dentro y fuera de la iglesia, con las que se solían celebrar prácticamente todas las solemnidades, y en las ocasiones especiales. Todas estas celebraciones seguían el calendario litúrgico, que se dividía en días festivos y días no festivos o “feriales” y se clasificaban las festividades según su solemnidad, generalmente en dobles, semidobles o sencillas⁴⁰⁹. La duración de cada celebración y la música que se interpretaba en ella iba en consonancia con la solemnidad del día. Como ejemplo, se ordenaba a los salmistas “que lleven las horas según el rito, el solemne como tal, proporcionándole más o menos pausa según su clase, el doble mayor, el menor, etc., haciendo en cada verso de los salmos la debida pausa, o mediación”⁴¹⁰.

El Oficio Divino comprendía siete horas diurnas y una nocturna. Comenzaba con los maitines, que tenían lugar de madrugada en las comunidades regulares y a primeras horas de la noche anterior en las catedrales, y continuaba con laudes, prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. En las catedrales, las horas eran de menor duración y estaban más comprimidas que en los monasterios, con el fin de compatibilizarlas con la actividad diaria de los canónigos y dependientes, que no residían en la institución. Maitines, laudes y vísperas eran las horas principales u horas mayores y las restantes eran las horas menores. Entre las horas de la mañana solían tener lugar una o varias misas, que también eran rezadas o cantadas, de acuerdo con la solemnidad de la fecha. El horario del Oficio fue variando de unas épocas a otras, aunque a finales del siglo XIX la campana para iniciar las horas del coro solía tocar a las 8:30 y cesaba a las 9. En cabildo ordinario de 1 de septiembre de 1817, “con el objeto de evitar gastos a la Fábrica”, se acordó celebrar la nona por la mañana y los maitines por la tarde, excepto los de las principales fiestas solemnes de la catedral: Navidad, Epifanía y la Asunción⁴¹¹.

⁴⁰⁸ Sobre estos ritos y el tiempo litúrgico hay una muy clara descripción en Asensio (2003). *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas*.

⁴⁰⁹ Ver Asensio (2003), pp. 166-167.

⁴¹⁰ En CO 7/5/1762, se leyó un escrito de 1741, que contenía una reforma del culto divino, después de que el Cabildo afirmase que no se encontraba reflejada en las AC E:SA; AC 57, f. 285.

⁴¹¹ “Que los maitines se tengan por la tarde a excepción de los días en que suele concurrir a ellos el Pueblo, que son los de la fiesta de la Epifanía, los tres días de tinieblas, la fiesta de la Patrona, la

Los resultados de este acuerdo, que sólo especifica el comienzo de las horas mayores del oficio, se muestran en la tabla 2.2. Se advertía que el arreglo en el horario no tendría variación en el rito de los maitines “y así se cantarán en todos los días dobles y solemnes y no podrán rezarse los semidobles y los que por costumbre se rezan en algunos otros días en que son dobles”.

Tabla 2.2. Estructura del Oficio Divino en 1817⁴¹²

	Horas de la mañana					Horas de la tarde		
	Laudes	Prima	Tercia	Sexta	Nona	Visperas	Completas	Maitines
Octubre a Cuaresma	(8:30)					14:30	(a cont.)	15:15
Cuaresma y Semana Santa								15:30
Resto del año								16:00
Días especiales								22:00

El carácter de cada fiesta determinaba la mayor o menor intervención de la capilla y la clase de música que debía cantarse. Así en la reforma del culto divino que se hizo en 1741, se ordenaba “Que dichos señores prebendados músicos canten la tercia en todos los solemnes, como es de su obligación, por ser a fabordón, y también las completas en aquellos días, que todos los capellanes acompañan al preste”⁴¹³. La misma reforma se ocupa de la música en la misa conventual o capitular, indicando que el preste debía cantar el *pater noster*, a no ser que estuviese “ronco”, y que “el *pater noster* no se cante cuando la música diga motete, pero sí cuando por él suplen los instrumentados, y en las demás misas que hubiere cantadas, se deja al arbitrio del celebrante”⁴¹⁴.

Dentro del calendario litúrgico se integraba el ciclo temporal, trazado siguiendo la vida de Cristo, y el santoral, cuyos días festivos estaban dedicados a la vida de los santos, que tienen carácter fijo y una acusada influencia local. El temporal comprende sólo dos fiestas fijas: la Navidad (25 de diciembre) y la Epifanía (6 de enero), mientras que el resto son variables y giran en torno a la Pascua. Las festividades más solemnes en la Catedral de Salamanca eran las relacionadas con Navidad, Semana Santa, Corpus Christi y su octava y la Asunción de Nuestra Señora, a quien está dedicado este templo, que se celebra el 15 de agosto. Además de los solemnes habituales en todos los templos católicos, la Catedral de Salamanca tenía sus propias “fiestas de iglesia”⁴¹⁵; este marco ordinario y festivo condicionó los géneros

conmemoración de los difuntos, y la Natividad de N. S. J. C. cuyos maitines deben cantarse a las diez de la noche, con la solemnidad acostumbrada, a causa de la misa de las doce. Para echarlos en los demás días por la tarde, convendrá que la nona se eche por la mañana”. *Ceremonial de la Catedral de Salamanca*, “dispuesto” por los maestros de ceremonias Diego de Mora y “Señor Coca” entre finales del siglo XVII y primer cuarto del siglo XVIII, que fue ordenado y encuadernado en 1824 por el entonces maestro de ceremonias Manuel Mayo, que realizó un índice y numerosas anotaciones. Tomo I. ADS M-753. Esta parte no está foliada.

⁴¹² Tabla obtenida a partir de los anteriores datos del *Ceremonial*. Los consignados en la tabla como días especiales son los “días en que concurre el pueblo”, es decir, los de la Epifanía, los tres días de Tinieblas, la fiesta de la Patrona, la conmemoración de los difuntos, y la Natividad consignados en la cita de más arriba. *Ceremonial*. Tomo I. ADS, M-753.

⁴¹³ CO 7/5/1762. E:SA: AC 57, f. 285.

⁴¹⁴ CO 7/5/1762. E:SA: AC 57, ff. 282v- 286. Una disposición con el mismo contenido está en los *Estatutos de 1818*. E:SA: Cj. 30, nº 97, se encuentra en la parte final del libro, que está sin foliar.

⁴¹⁵ Tratamos de esta clase de ceremonias en el apartado dedicado a las fiestas de la Catedral de Salamanca en este mismo capítulo.

musicales que trabajó Doyagüe, cuya vida profesional se desarrolló íntegramente en este templo. En el apartado siguiente se detalla cómo era la música de las celebraciones solemnes y se muestra cuáles eran las fiestas principales de la catedral salmantina.

En todas estas fiestas se prestaba especial atención a la música, por lo que sus facultativos eran indispensables. Así, durante los maitines de toda la octava del Corpus y “otros semejantes”, los racioneros músicos debían estar en el coro y no podían abandonar el mismo “con el motivo de probar el villancico para reservar el Santísimo”⁴¹⁶. En los días en que no había fiesta solemne, la mayor parte de las celebraciones eran rezadas o entonadas por los salmistas a canto llano⁴¹⁷, algo que también ocurría en los tiempos de escasez de rentas, que no permitían mantener a todos los músicos necesarios. La mencionada reforma del culto divino de 1741, indica:

Que en el coro se guarde un sumo silencio, y que ninguno pueda rezar particularmente, ni menos con otro el Oficio Divino, mientras se cantan las horas diurnas, excepto en vísperas y solemnes, que por ser a canto figurado, y más dilatadas, se permite que los señores prebendados titulares puedan rezar privadamente⁴¹⁸.

El destacado papel de los músicos en las fiestas solemnes quedaba reflejado cuando se hablaba de quiénes debían officiarlas en el altar, que no debían ser “de ningún modo músicos, porque éstos deben asistir a su música, para que se celebren con más solemnidad y aparato”⁴¹⁹. Este aspecto debía también observarse en las funciones donde estuviese expuesto el Santísimo en el interior de la iglesia y en las rogativas y ocasiones en que asistiese el ayuntamiento. El maestro de capilla debía proporcionar la música para todas las fiestas de la catedral.

5.1.2. La música en las solemnidades: vísperas y misa

La información que se presenta sobre la música en las festividades de la Catedral de Salamanca está tomada del primer tomo del *Ceremonial* de dicha institución⁴²⁰. Aunque se trata de una obra antigua, la mayor parte de las disposiciones estaban en vigor en la época de Doyagüe. A continuación, nos ocupamos de la música que se utilizaba en la liturgia de las principales fiestas de la catedral.

Vísperas y completas

En las celebraciones solemnes destacaban especialmente la hora de vísperas, del día anterior y la misa del propio día de la celebración. En las principales festividades había primeras y segundas vísperas con especial solemnidad en la música de sus cinco

⁴¹⁶ CO 7/5/1762. AC 57, f. 284v.

⁴¹⁷ Los miembros del Cabildo también tenían que cantar, “siguiendo el tono de los sochantres y la letra que corresponda con atención y devoción”, como ocurría en la procesión del Corpus y en las rogativas. CO 7/5/1762. E:SA: AC 57, f. 284v.

⁴¹⁸ CO 7 /5/1762. E:SA: AC 57, f. 283v.

⁴¹⁹ CO 7/5/1762. AC 57, f. 283v.

⁴²⁰ Esta obra consta de dos tomos, el primero describe las ceremonias que tenían lugar en la catedral durante el año litúrgico y el segundo está dedicado específicamente al protocolo que se siguió en ocasiones extraordinarias. Ambos tomos están en ADS con las firmas M-753 y M-754, respectivamente. Álvaro Torrente (1997) ha transcrito una serie de fragmentos de este *Ceremonial*, que se centran en el uso del villancico en la Catedral de Salamanca. *The Sacred...*, Apéndice 1.

salmos, himno y el cántico *Magnificat*. Las primeras vísperas tenían lugar el día antes de la festividad correspondiente y las segundas la misma tarde de la fiesta. Cada día, después de las vísperas se cantaban las completas, siguiendo el esquema que se presenta en la tabla 2.3⁴²¹.

En algunos días, como la víspera de Reyes, el *Ceremonial* indica que el primer salmo era “a papeles” con arpa, el segundo a canto llano con instrumentos, el tercero “a papeles”, el cuarto “a versos”⁴²² y el quinto “a papeles”. En las vísperas del Corpus se cantaba un villancico⁴²³. A las completas de los sábados de cuaresma “se cantan a papeles el primero y tercero salmo; el segundo a canto llano y el cuarto a versos, y le responden al facistol. Los demás de la capilla a fabordón, el himno lo canta un muchacho al órgano y le responden al facistol a cuatro la capilla”⁴²⁴. En la época de Doyagüe ya no se utilizaba el arpa, como se verá más adelante.

Tabla 2.3. Esquema de las vísperas y completas de los días solemnes

Primeras vísperas				
Salmos 1º, 3º y 5º	Salmos 2º y 4º	Himno y magnificat	Salve	Villancico
“A papeles”	“A canto llano”	“A papeles”	A fabordón	En vísperas Corpus
Segundas vísperas				
Salmo 1º “A canto llano” 5º a fabordón, org. e instrumentos	Salmos 2º, 3º y 4º “A canto llano”	“A 4 al facistol”		
Completas				
(iguales ambos días)	Nunc Dimittis	Himno	Salve	Villancico
	Con órgano	Con órgano	Con instrumentos	Sí

Según el *Ceremonial* de la catedral, en los maitines de la noche de Navidad se cantaban ocho villancicos y se repetían los mismos en los maitines de la noche de Reyes⁴²⁵. Sin embargo, en la época de Doyagüe, en esta última festividad se cantaban sólo tres, uno por cada nocturno, que tenían que ser nuevos; se advertía que el último villancico se cantaba acabado el responso de la octava lección, porque después de la novena se cantaba el *Te Deum*⁴²⁶.

Misa

En los días solemnes el ceremonial prescribe que la misa sea a cuatro, “a papeles” con la interpretación de un villancico “al alzar” y algún motete. En la misa del día de Reyes se cantaban tres villancicos, uno acabada la epístola, otro “mientras el Cabildo va al ofertorio” y el tercero al alzar; este día se ponían los músicos al lado de la reja del coro, para que el pueblo oyese mejor la misa cantada y los villancicos⁴²⁷.

⁴²¹ Datos tomados del *Ceremonial de la Catedral de Salamanca*, Tomo I. ADS. M-753, p. 74. Citado en Torrente, (1997): *The Sacred...*, Apéndice 1, p. 13.

⁴²² El órgano alternaba con el canto llano en los versos de los salmos, himnos y cánticos del oficio. Ver Nelson (1994): “Alternatim practice in 17th century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles”. *Early music*, 22:2, p. 239.

⁴²³ *Ceremonial...*, p. 383. Ésta y el resto de las citas de este libro de ceremonias se refieren al tomo I.

⁴²⁴ *Ibidem*, pp. 142-143.

⁴²⁵ *Ibidem*, p. 621. Citado en Torrente (1997): *The Sacred...*, Apéndice 1, p. 6.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 75. *Ibidem*, p. 13.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 83. *Ibidem*, p. 14.

En los solemnes de la infraoctava del Corpus y su octava, en vez de un motete se cantaba un villancico al Santísimo y otro a la epístola⁴²⁸. El caso de las fiestas de San Juan y San Pedro era parecido, en ellas “la misa es a papeles toda con su motete, si no es que esté el Santísimo patente, que en este caso se cantan dos villancicos y no motete, como está dicho en el día de S. Juan Bautista”⁴²⁹.

El *Ceremonial* advierte que, en caso de transferirse a otro día alguna festividad solemne por coincidir con otra, como era habitual en algunas fiestas de la Virgen, se interpretaría la misma música que si no se hubiese realizado esta traslación⁴³⁰. Más adelante se muestran dos tablas, una correspondiente a las fiestas fijas de la catedral y otra a las de carácter móvil, indicando el grado de solemnidad de cada una.

5.1.3. Fiestas de la Catedral de Salamanca

Muchas de las fiestas a las que alude el *Ceremonial* de la Catedral de Salamanca aparecen como “fiestas de iglesia”, y no se especifica la música de sus vísperas y completas, por lo que seguramente serían fundamentalmente a canto llano. Según indica Diego de Mora en este mismo libro:

Llámanse fiestas de iglesia porque realmente se celebran con distinto culto exterior en la matriz. En primer lugar para las fiestas de la Iglesia se pone un terno mejor que lo diario: la misa es a canto de órgano a cuatro a facistol: al ofertorio tocan los violines y otros instrumentos una sonata y los mismos tocan desde que se acaban los Sanctus hasta el Pater noster. Se cantan la epístola y evangelio en los pulpillos⁴³¹.

En la tabla siguiente se muestra una lista de las festividades de la Catedral de Salamanca a lo largo del año litúrgico indicando su grado de solemnidad.

Tabla 2.4. Festividades fijas del año litúrgico⁴³²

Mes y día	Festividad	Categoría	Observaciones
Enero			
1	Circuncisión del Señor	Solemne	Hay procesión y villancico en el Claustro a N ^a . S ^a de la Estrella
6	Epifanía	Solemne	Vigilia semidoble
18	Cátedra de San Pedro	“de iglesia”	
23	San Ildefonso	“de iglesia”	
25	Conversion de S. Pablo		
Domingo 3º	Beato Juan de Ribera		
Febrero			
2	Purificación de Nra. Sra.	Solemne	
22	Cátedra de S. Pedro		

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 410. *Ibidem*, p. 25.

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 495.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 69. Citado en Torrente (1997): Apéndice 1, p. 11.

⁴³¹ *Ceremonial...*, p. 88.

⁴³² *Ceremonial* de la Catedral de Salamanca, tomo I. ADS: M-753. En las páginas 39-42 hay una lista de las fiestas que se celebraban en la Catedral a principios del siglo XVIII, más adelante, en p. 47 figura la *Lista de los solemnes de esta Iglesia que tienen que hacer los Sres. Dignidades*, según se acordó en cabildo espiritual 9/11/1768. Ésta y la siguiente tabla se han confeccionado a partir de los datos obtenidos en las dos listas y las observaciones que se hacen de cada fiesta a lo largo del mencionado documento. Existen bastantes concordancias, en cuanto a días festivos, con el calendario litúrgico de la Catedral de Sigüenza de 1675. Suárez Pajares (1998): *La Música en la Catedral de Sigüenza 1600-1750*, vol. I, pp. 104-118.

Mes y día	Festividad	Categoría	Observaciones
24	S. Matías Apóstol		
Marzo			
12	S. Gregorio, Doctor		
19	S. José, esposo de N ^a . S ^a		
25	Anunciación de N ^a .S ^a	Solemne	
Abril			
25	S. Marcos evangelista		Letania, se iba en procesión a San Marcos, allí misa "a papeles" con el organillo.
Mayo			
1	S. Felipe y Santiago		Misa y motete a canto de órgano
3	El triunfo de la Sta. Cruz		
6	S. Juan ante portam latinam		
8	Aparición de S. Miguel		
13	Dedicación de la Sta. Ig ^a	Solemne	
14	Rogativa del rayo de la torre	Solemne	
20	S. Boal (no es fiesta de iglesia, va el Cabildo en procesión a S. Boal)		En San Boal Misa a papeles con organillo y motete
30	S. Fernando (va la "Ciudad" a la Catedral)	"de iglesia"	Misa a papeles con arpa y motete
Junio			
11	S. Bernabé apóstol	"de iglesia"	
24	S. Juan Bautista	Solemne	
29	S. Pedro y S. Pablo	Solemne	
30	La conmemoración de S. Pablo		
Julio			
2	Visitación de Nra. Sra.	Solemne	
16	La Sta. Cruz	"de iglesia"	
22	Sta. M ^a Magdalena		
25	Santiago apóstol	Solemne	
26	Sta. Ana	"de iglesia"	
Agosto			
1	S. Pedro Ad vincula		
10	S. Lorenzo mártir	"de iglesia"	
15	Asunción de N ^a . S ^a	Muy solemne	Villancicos en la misa y vísperas
16	Procesión de S. Roque (no es fiesta de la iglesia)		Misa "a papeles" y con arpa
24	S. Bartolomé apóstol	"de iglesia"	
28	S. Agustín, doctor	"de iglesia"	
29	La Degollación de S. J. Bautista	"de iglesia"	
Septiembre			
8	La Natividad de Nra. Sra.	Solemne	
11	La Sta Cruz	"de iglesia"	
21	S. Mateo apóstol	"de iglesia"	
29	S. Miguel		
30	S. Gerónimo, doctor		
Octubre			
1 ^o Dominica	Nra. Sra del Rosario	Solemne	
2	Ángel de la Guarda	"de iglesia"	
15	Sta Teresa de Jesús	"de iglesia"	
18	San Lucas evangelista		
28	San Simón y Judas	"de iglesia"	
Noviembre			
1	Todos los Santos	Solemne	
2	Los difuntos		Misa muy solemne Se canta oficio de difuntos
13	Stos. Arcadio y sus compañeros		Misa solemne
21	Presentación de Nuestra Señora	Solemne	
4 ^a Dominica	Patrocinio de Nuestra Señora	Solemne	
30	San Andrés apóstol		
Diciembre			
4	Sta Bárbara Virgen y mártir	"de iglesia"	
7	San Ambrosio		

Mes y día	Festividad	Categoría	Observaciones
8	Concepción de Nuestra Señora	Solemne	
18	Expectación de Nuestra Señora	Solemne	
21	Sto. Tomé Apóstol		Misa y motete a canto de órgano
25	La Natividad de N. S. J.	Solemne	8 villancicos en los maitines
26	San Esteban	Solemne	
27	San Juan evangelista	Solemne	
28	Los Santos Inocentes		
30	La traslación de Santiago	“de iglesia”	
31	San Silvestre		

Las fiestas móviles, todas del ciclo temporal, se celebraban con gran solemnidad en todos los centros religiosos. A continuación se muestra la tabla correspondiente a la Catedral de Salamanca.

Tabla 2.5. Fiestas móviles del calendario litúrgico

Festividad	Categoría	Observaciones
Domingo Septuagésima		Misa a “canto de órgano”
Domingo Sexagésima		Misa a canto llano, excepto “et incarnatus” y el motete a “canto de órgano”
Domingo quincuagésima		Id.
Miércoles de ceniza	Solemne	Solamente la misa. Se cantaba motete
Viernes de cuaresma		Letanias y misereres al Cristo de las Batallas ⁴³³
Domingos 1º, 2º y 3º de cuaresma		Misa a canto llano, excepto “et incarnatus” y el motete a “canto de órgano”
Domingo 4º de cuaresma		Toda la misa a canto de órgano
Domingo “in passione”		Misa a canto llano, excepto “et incarnatus” y el motete a “canto de órgano”
Domingo de Ramos		Id. El motete es <i>in velum templi</i>
Triduo Sacro	Días solemnes	Oficio de Tinieblas: lamentaciones, misereres
Pascua	3 días solemnes	
Dominica in Albis	Se toca como solemne, pero no es solemne	(Primero después de Pascua)
Jueves de la Ascensión	Nona solemne con el Santísimo expuesto	Salmo 1º y 3º “a papeles” Se canta genitori y villancico
Pentecostés	Solemne	
Santísima Trinidad	Solemne	
Corpus Christi y su octava	Muy solemnes	Durante la procesión se cantan villancicos
Domingos de adviento		Misa a canto llano, excepto “et incarnatus” y el motete a “canto de órgano”

5.1.4. Música para ocasiones especiales: rogativas y Te Deum

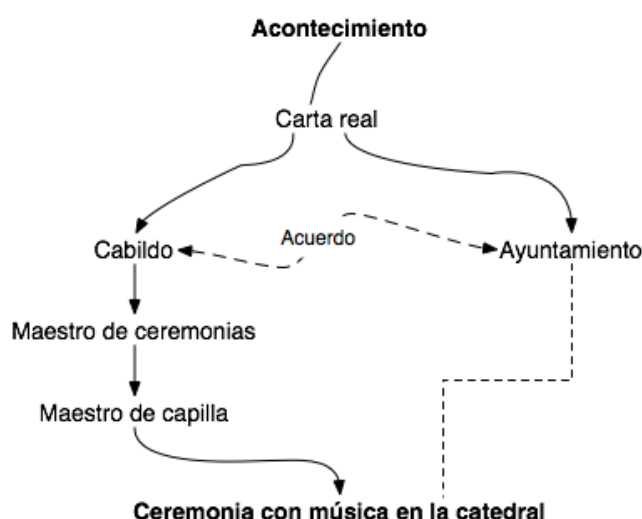
Como se señaló más arriba, en todas las catedrales e iglesias españolas eran frecuentes las rogativas para pedir la intercesión divina ante alguna situación de riesgo; durante ellas se salía en procesión y se cantaban letanías. Cuando se habían

⁴³³ Estos días entonaba la letanía un racionero y le seguía la capilla con el organillo que se llevaba a las procesiones, al terminar la letanía se cantaba un motete. Los dos últimos viernes se cantaba un miserere muy solemne “a papeles” y también un motete; el viernes santo no había miserere. *Ceremonial...*, pp. 130-131.

alcanzado los favores solicitados en las rogativas o tenía lugar un acontecimiento de relevancia nacional o internacional, se interpretaba un *Te Deum* en acción de gracias, dentro de una función solemne a la que asistían todas las autoridades y personas distinguidas de la ciudad. Aunque esta situación tuvo lugar durante varias centurias, en este apartado nos ceñiremos a la época del magisterio de Doyagüe.

En general, era el Ayuntamiento quien solicitaba al Cabildo la celebración de rogativas y *Te Deum*. En sucesos de gran relevancia, ambas instituciones recibían una carta real que solicitaba la función; entonces dos representantes del Ayuntamiento eran recibidos por el Cabildo, y se acordaba la hora y detalles de la celebración. Como ejemplo, cuando murió Carlos III y accedió al trono su hijo Carlos IV, “la Ciudad pidió al Cabildo se cantase el *Te Deum* en acción de gracias” y se acordó interpretarlo al día siguiente de la proclamación del nuevo rey “para tributar al Señor las debidas gracias por su exaltación al trono”⁴³⁴. El Cabildo se esmeraba especialmente durante la celebración de estos fastos, y así lo hacían constar los franceses, cuando celebraron la toma de Ciudad Rodrigo por sus tropas, manifestando que deseaban una función “con aquella Majestad y esplendor que V. S. I. tiene de costumbre en semejantes solemnidades”⁴³⁵.

Figura 2.3. Esquema de organización de funciones especiales



A finales del siglo XVIII, durante el reinado de Carlos IV, encontramos la solicitud de rogativas por el éxito “de las armas en la actual guerra a la Francia”, acordándose celebrar “una misa solemne y procesión por la tarde a San Juan de Sahagún, a todo lo que concurriría la ciudad muy gustosa”⁴³⁶. Algo similar sucedió en 1804, cuando el mismo Carlos IV mandó celebrar rogativas “para implorar de la Divina Misericordia y piedad el socorro en las actuales calamidades que afligen al Reino”. Además de las consabidas procesiones, se acordó exponer el Santísimo durante tres días, indicando a Doyagüe que “la música fuese en dichos días

⁴³⁴ CE 4/2/1789. E:SA: AC 62, ff. 458v-459.

⁴³⁵ CE 12/7/1810. E:SA: AC 66, f. 542.

⁴³⁶ CE 12/4/1793. E:SA: AC 63, f. 404v.

majestuosa, según se requería”⁴³⁷. En tiempos de paz, los sucesos que habitualmente daban lugar a estas funciones eran las bodas, embarazos y partos reales, o las acciones de gracias tras el fin de una epidemia, la lluvia conseguida en tiempos de sequía y asuntos similares (ver tabla 2.6).

A continuación se muestra una tabla con las rogativas y *Te Deum* interpretados en la Catedral de Salamanca durante el primer cuarto del siglo XIX. Hay que señalar que, con toda seguridad, las obras que se interpretaron durante todas estas funciones eran de Doyagüe. Por otra parte, recordemos que el famoso *Te Deum*, fechado en 1812, fue compuesto para los decisivos acontecimientos que tuvieron lugar el mencionado año. Debido al éxito que cosechó esta composición, parece lógico que fuese la obra escogida a partir de entonces para las grandes funciones de acción de gracias de la Catedral de Salamanca.

Tabla 2.6. Funciones religiosas celebradas en ocasiones especiales durante el primer cuarto del siglo XIX

Fecha	Motivo	Función	Ubicación E:SA
Sep 1801	Mejoría de la salud de Carlos IV	Te Deum	AC 65, 147v
Nov 1802	Primera boda de Fernando VII	Te Deum	AC 65, 309 y 314
Sep 1804	“Para implorar de la Divina Misericordia y piedad el socorro en las actuales calamidades que afligen al Reino”	Rogativas	AC 65, 608v
Ago 1806	Colocación de las estatuas de SSMM en la fachada principal de las Casas Consistoriales de la Ciudad	Te Deum	AC 66, 101
Abr 1808	Abdicación de Carlos IV en Fernando VII	Rogativas, Te Deum, Misa	AC 66, 262v
Jul 1808	Celebración de la Victoria de Bailén	Te Deum	AC 66, 301
Sep 1808	Desagravio violencia de las tropas francesas en pueblos de España	Santísimo, Te Deum, Salve	AC 66, 320-321
Oct 1808	Rogativas por la restauración de Fernando VII en su trono, acierto de la Junta Suprema y éxito “contra los enemigos de Nra. Santa Religión”	8 días de misas, procesiones y letanías	AC 66, 332-334
Ene 1809	Para prestar juramento al Rey José Napoleón	Misa solemne y Te Deum	AC 66, 365-365v
Mar 1809	Onomástica del Rey	Misa solemne	AC 66, 390
May 1809	Victorias de las armas francesas en Alemania	Te Deum	AC 66, 409
Oct 1809	Victoria española en Tamames	Te Deum y Misa	AC 66, 452v-453
Jul 1810	Toma de Ciudad Rodrigo por los franceses	Te Deum el día 12, y misa y Te Deum el 13	AC 66, 542
Ago 1810	Toma de la ciudad portuguesa de Almeida	Te Deum y Misa	AC 66, 565v
Jun 1812	Victorias del Duque de Wellington	Te Deum	AC 67, 249v
Jul 1812	Jura de la Constitución	Misa y Te Deum	AC 67, 258-258v
Jul 1812	Victoria de los aliados en Arapiles	Misa solemne, Te Deum y Salve	AC 67, 260v-261
Ago 1812	Conquista de Madrid por el ejército aliado	Te Deum	AC 67, 269v
Ago 1812	Toma de Astorga por los aliados	Te Deum	AC 67, 276
Nov 1812	Llegada del Rey José Napoleón a Salamanca	Te Deum	AC 67, 317
Mar 1813	Onomástica del Rey	Te Deum	AC 67, 359
Ago, Sep, Nov 1813	Varias victorias conseguidas contra los franceses	Te Deum	AC 67, 395v, 439 y 469-470
Feb 1814	Últimas victorias contra los franceses	Te Deum	AC 67, 515v
Mar 1814	Regreso a España del rey y éxito de su gobierno	Rogativas	AC 67, 525
Mar 1814	Segundo aniversario de la Constitución de Cádiz	Te Deum	AC 67, 525v
Abr 1814	Toma de Lérida, Mequinenza, Montón y Jaca	Te Deum	AC 67, 531v
Abr 1814	Entrada en España de Fernando VII	Te Deum	AC 67, 536
Abr 1814	Toma de París por el ejército aliado	Te Deum	AC 67, 537v-538

⁴³⁷ CE 18/9/1804. E:SA: AC 65, ff. 608v-609v.

Fecha	Motivo	Función	Ubicación E:SA
May 1814	Instauración de Luis XVIII en el trono de Francia	Te Deum	AC 67, 541v
May 1814	Feliz acierto de las Cortes	Rogativas y Te Deum	AC 67, 542
May 1814	Marcha de España de las tropas francesas	Te Deum	AC 67, 544
May 1814	Entrada en Madrid de Fernando VII	Santísimo, Te Deum y Salve	AC 67, 550
May 1814	Acierto de Fernando VII en su reinado	Rogativas	AC 67, 554v
May 1814	Onomástica real	Te Deum	AC 67, 554v-555
May 1815	Derrota de Napoleón en Waterloo	Te Deum	AC 67, 695v
Jul 1816	Batalla de Wiluma	Te Deum	AC 68, 95v
Sep 1816	Boda de Fernando VII y su hermano Carlos	Te Deum	AC 68, 135v-136v
Mar 1817	Embarazo de la Reina	Rogativas y Te Deum	AC 68, 205v-207
Jun 1817	Feliz alumbramiento de la Reina	Rogativas	AC 68, 240v
Ene 1819	Muerte de la Reina Isabel de Portugal	Honras fúnebres	AC 68, 499
Nov 1819	Tercera boda del Rey	Misa solemne y Te Deum	AC 68, 607-607v y 619v-620
Mar 1820	Posesión del Ayuntamiento Constitucional	Misa solemne y Te Deum	AC 68, 651-651v
Mar 1820	Juramento de la Constitución de 1812	Misa solemne y Te Deum	AC 68, 652-652v
May 1820	Nombramiento de elector del partido	Misa solemne y Te Deum	AC 68, 665v
Mar 1821	Aniversario de la jura de la Constitución	Misa solemne y Te Deum	AC 69, 37v
Jul 1822	Ataque de las tropas realistas a las Cortes	Misa solemne y Te Deum	AC 69, 164v-165
May 1823	Instalación del nuevo gobierno	Te Deum	AC 69, 231
Jun 1823	Traslado del Rey a Cádiz	Rogativas	AC 69, 244
Oct 1823	Llegada del Rey a la Corte	Te Deum	AC 69, 293v-294
Oct 1823	Funeral por los fallecidos “por sostener la causa de Dios y de el Rey”	Funeral y Te Deum	AC 69, 304v-305
Oct 1824	Cumpleaños del Rey	Te Deum	AC 69, 435v
Oct 1824	Aniversario de la libertad del Rey	Te Deum	AC 69, 436v
Dic 1829	Cuarto matrimonio de Fernando VII	Misa solemne y Te Deum	AC 70, 580v

5.1.5. Organización de la actividad musical

La música en la catedral salmantina se regía por unos principios similares a los del resto de las catedrales⁴³⁸. No obstante, con objeto de facilitar la lectura, se hará un breve resumen del funcionamiento de los órganos colectivos y personales implicados en esta actividad. Los salmistas interpretaban el canto llano, y del resto de la música se encargaba la capilla. Casi todos los salmistas estaban ordenados *in sacris*, y eran dirigidos por uno o varios sochantres, cuya misión era entonar los himnos y salmos y encargarse de la guardia y custodia de los libros del coro. El canto llano solía estar

⁴³⁸ Los aspectos relativos al funcionamiento de la catedral, como institución y de la capilla de música y sus empleados son, en esencia, comunes a todas las catedrales, y se han estudiado en numerosas publicaciones. Entre ellas podemos citar los trabajos de Pérez Prieto (1995), Cavia Naya (2004): *Vida musical...*; Díez Martínez (2006): *La música en Cádiz...*; Gembero (1995): *La música en la catedral de Pamplona*, Suárez Pajares (1998): *La música en la Catedral de Sigüenza* y Martínez Gil (2003): *La capilla de música de la catedral de Toledo*.

acompañado por el órgano, con lo que algún organista debía asistir a las horas del oficio divino⁴³⁹.

La capilla musical, dirigida por su maestro, estaba formada por cantores y ministriles o instrumentistas. Los voces eran tiple (soprano), alto o contralto, tenor y bajo⁴⁴⁰ y, en la época de Doyagüe se utilizaban los violines, oboes, trompas o flautas, que se encargaban de las partes melódicas, y violón, bajón u órgano para realizar el acompañamiento. El maestro de capilla, el primer organista y ocho músicos de voz eran medio racioneros⁴⁴¹, había seis capellanes de voz⁴⁴² y los instrumentistas que eran asalariados. Todos ellos accedían al puesto por oposición o nombramiento directo del Cabildo. Con respecto al capital que éste administraba, se llevaban dos contabilidades, como se adelantó en el capítulo primero: la Mesa Capitular, de donde percibían sus raciones todos los componentes del Cabildo, y la Fábrica, que sufragaba los gastos del mantenimiento del edificio y los inherentes al culto. Los medio racioneros percibían su renta de la Mesa Capitular y, como todo lo concerniente a música entraba dentro del culto, los músicos asalariados y los salmistas cobraban de la Fábrica. Por su parte los capellanes percibían sus rentas de fundaciones específicas. Algunos medio racioneros como el maestro y el primer organista tenían también ingresos de fábrica por conceptos como la composición, la enseñanza de los niños o la afinación de los órganos.

El maestro de capilla tenía la obligación de dirigir y controlar a los miembros de la misma, y debía incluso multarles cuando incumplían alguna de sus funciones. También estaba obligado a enseñar a los niños de coro y “a todos los capellanes y beneficiados que quisieren aprender”⁴⁴³, custodiar el archivo de música y componer la mayor parte de las obras que se interpretaban en la catedral, recibiendo a partir del siglo XVII permisos o gratificaciones por componer los villancicos para las fiestas navideñas o el Corpus Christi y su octava⁴⁴⁴. Ante la contratación de nuevos músicos,

⁴³⁹ Las obligaciones de todos estos músicos están detalladas en los Estatutos. Por estar copiados durante el magisterio de Doyagüe, tomamos como ejemplo los *Estatutos de 1818*. E:SA: cj. 30, nº 97.

⁴⁴⁰ En el siglo XVIII había dos medio racioneros de cada cuerda, seis de los cuales tenían el requisito de ser clérigo y los que desempeñasen las otras dos debían ordenarse de presbíteros *intra annum*. CO 20/8/1764. E:SA: AC 57, ff. 719-719v. Esto se refleja también en los *Estatutos de 1818*. Cj. 30, nº 97, pp. 87-88, donde se establece el orden que se ha de guardar en la provisión de estas prebendas.

⁴⁴¹ El origen de las medias raciones de música en la Catedral de Salamanca se encuentra en una bula de Sixto IV de 1481, que decretaba la extinción de la primera ración que vacase en la Catedral salmantina, cuyos frutos se dividieron entre las plazas de maestro de capilla y organista, percibiendo cada uno la mitad de la ración. E:SA: Cj. 15, lg. 1, nº 32. Posteriormente se establecieron ocho medias raciones de voz, dos de cada una de las cuerdas establecidas (SATB). *Estatutos de 1818*. E:SA: Cj. 30, nº 97. Ver también Torrente (1997): *The sacred...*, p. 32 y Torrente (2002): “Salamanca”. En: *DMEH*, vol 9, pp. 551-562.

⁴⁴² Los *Estatutos de 1818* recogen también la situación de estas seis capellanías y el “orden que se ha de tener en encomendarlas”. Según consta en este documento, “ordenamos y mandamos que las dos de ellas se encomienden a dos cantores contrabajos, y otras dos se encomienden a dos cantores tenores, y las otras dos, la una de ellas a un cantor que sea tiple, y la otra se encomiende a contralto”. Se ordena también la convocatoria de edictos cuando alguna quedase vacante y el correspondiente examen a los aspirantes. E:SA: Cj. 30, nº 97, p. 88. Sobre este tema, ver Torrente (2002): “Salamanca”. En: *DMEH*, vol 9, pp. 551-562.

⁴⁴³ *Estatutos de 1818*. Cj. 30, nº 97, f. 85.

⁴⁴⁴ Estas obligaciones y las del resto de músicos de la catedral se recogen en los distintos estatutos que se conservan en el archivo, cuyos contenidos son similares, aunque se fueron actualizando. E:SA: Estatutos de 1550, Cj. 30, nº 9; Estatutos de 1818, Cj. 30, nº 97; Estatutos de 1883, Cj. 30, lg. 1, nº 117.

o la admisión de niños de coro, el Cabildo pedía siempre informes de los pretendientes al maestro de capilla, quien se encargaba de examinarlos y de emitir el correspondiente dictamen. La opinión del maestro no tenía carácter vinculante, pero era siempre decisiva.

Entre las obligaciones de los componentes de la capilla estaba asistir a todas “fiestas de tabla” de la catedral, que eran todas las fiestas de guarda obligatoria, a las que asistía el Cabildo, así como a las misas cantadas, las procesiones y las funciones especiales de rogativas o Te Deum. En todos los casos, el maestro de capilla debía proporcionar los “papeles necesarios”, como veremos más adelante. Si alguno de los músicos no quería cantar esos “papeles” que le había dado el maestro de capilla, era inevitablemente multado⁴⁴⁵.

La capilla musical asistía también a “fiestas de fuera”, que eran celebraciones de alguna comunidad religiosa de la ciudad. En estos casos, los músicos debían trasladarse con sus instrumentos, llevando consigo un órgano portátil o realejo, que también se utilizaba en las procesiones. En sentido contrario, como se ha señalado más atrás, la capilla se reforzó a veces con músicos de fuera, por escasez de profesores en la plantilla o para aumentar la solemnidad de ocasiones especiales.

5.1.6. Instrumentos de la capilla

La Catedral poseía un conjunto de instrumentos musicales para la capilla, aunque la mayor parte de los músicos utilizaban los suyos propios. Por eso, es común ver en las actas referencias a la adquisición de instrumentos⁴⁴⁶, o al préstamo de ellos a mozos de coro que los pedían para aprender a tocarlos⁴⁴⁷. Además de los músicos de la capilla y algunos mozos de coro, también solían pedir prestados instrumentos las comunidades religiosas de la ciudad, especialmente en el caso de los realejos⁴⁴⁸.

El Cabildo “componía” de vez en cuando los instrumentos propiedad de la Catedral⁴⁴⁹ y adquiría algunos nuevos en caso necesario. Por ejemplo, durante su magisterio, Doyagüe manifestó “que las trompas que tiene la Iglesia estaban de poco

⁴⁴⁵ Reglamento de mayo de 1732, punto 14º. E:SA: AC 52, f. 187.

⁴⁴⁶ Por ejemplo, en CO 16/1/1769, se habló de “los pocos instrumentos que tenía la fábrica, y éstos mal parados”, y se planteó si se había de comprar instrumentos para los mozos de coro, algo que sería muy caro. Se propuso que si los padres tenían dificultades para la adquisición, la fábrica les adelantase el dinero y se lo fuese descontando a plazos. E:SA: AC 58, f. 589v.

⁴⁴⁷ Entre los numerosos ejemplos de esta clase, citaremos el caso de Gregorio Fernández, un mozo de coro que deseaba aprender a tocar la trompa y pedía se le prestase una de las dos que tenía la Fábrica y que le diese clase el músico Manuel Nava. El Cabildo se lo concedió informando primero Doyagüe sobre las aptitudes y aplicación de Fernández. CO 20 y 27/10/1828. E:SA: AC 70, ff. 394v y 397.

⁴⁴⁸ Sobre acudir a las fiestas de otras comunidades religiosas llevando los instrumentos de la capilla, se encuentran varios testimonios en las actas capitulares. Como ejemplo, en 1770 se trató en cabildo sobre la necesidad de llevar a San Carlos los instrumentos “que faltasen en la iglesia para la función del Cabildo”, que hacía falta un “organillo” y se estudió la posibilidad de llevar el que tenían en la Catedral Vieja, para las funciones que allí se celebraban. Se dijo que “a cualquiera parte, que concurría en Madrid la Capilla Real sólo llevaba el clave, y a la de acá se le había dado facultad al Señor Maestro de Capilla para que llevase de fuera los Instrumentos necesarios, y que fuesen menester para la mayor decencia de la función”. Como además, trasladar el organillo de la Catedral Vieja suponía mayor coste, se decidió llevar el clave a la mencionada función. CO 23/8/1770. E:SA: AC 58, f. 841.

⁴⁴⁹ En 1773 el Cabildo ordenó que “se componga” el contrabajo con objeto de prestárselo al mozo de coro Joaquín Olmedo. CO 29/11/1773. E:SA: AC 59, ff. 582 v-583.

servicio, siendo necesario comprar dos lo menos”. Se le encargó comprar las dos trompas, añadiendo que “para su mayor conservación, se guarden en un cajón, teniendo su llave el mismo Señor Maestro quien solo las dará para uso de la Iglesia, sin prestarlas a personaje alguno, no precediendo licencia del Cabildo”. También se dio comisión a Doyagüe para gestionar la “compostura” de las viejas, que se usarían diariamente⁴⁵⁰.

La custodia de los instrumentos de música estaba a cargo del Obrero Menor y, cuando éste cambiaba, se realizaba inventario de todos los objetos a su cargo. En uno de estos inventarios, fechado en 1828⁴⁵¹, consta la lista de instrumentos antiguos y modernos que poseía en aquel momento la catedral y que se transcribe a continuación:

Instrumentos de música antiguos
2 Cornetas grandes
3 Ídem medianas
4 Ídem más pequeñas
5 Cornetas color negro o cortas
1 Oboe que es el único de todos que puede servir
3 Chirimías medianas
1 Bajón grande
1 Fagot
3 Bajoncillos
7 Piezas sueltas de estos instrumentos y 1 casi quebrada
9 Piezas de metal pequeñas de dichos instrumentos
1 Tudel grande que regularmente será del fagot.
1 Arpa y 3 cajas que servirán para alguno de estos instrumentos
Instrumentos modernos que están en uso
1 Contrabajo que en el día está en poder de D. Manuel Nava músico instrumentista de esta Sta. Iglesia
2 trompas, que la una tiene dicho D. Manuel Nava, y la otra D. Manuel Olmedo.

Los instrumentos “antiguos” son testigos de la música que se cantaba en la catedral en el pasado. Aún se conservan alguna de estas piezas, especialmente valiosas en el caso del conjunto renacentista, y también otros ejemplares que no estaban en este listado, como una trompeta marina⁴⁵². De los “modernos”, el archivo guarda tres trompas, una de ellas se ha encontrado recientemente en la sacristía de la Catedral Nueva. No se conserva ningún instrumento de arco.

*5.1.7. Enseñanza de la música en la catedral*⁴⁵³

Como señalábamos más arriba, antes de la creación de los conservatorios, las catedrales eran los principales centros de enseñanza musical y allí se formó la mayor parte de los compositores españoles de la época. Muchos maestros de capilla, como Doyagüe, completaron su ciclo vital dentro de estas instituciones, primero como

⁴⁵⁰ CO 30/9/1799. E:SA: AC 64, f. 478v. El archivo de la Catedral salmantina conserva tres trompas, entre las que podrían encontrarse las dos que se adquirieron en tiempos de Doyagüe.

⁴⁵¹ E:SA: Cj. 44, lg. 4, nº 6 bis.

⁴⁵² Ver Escalas (1999): “La colección de instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca...” y Pérez Arroyo (1983): “Los instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: cromornos y bombardas”.

⁴⁵³ Sobre la enseñanza de la música en la Catedral de Salamanca durante la primera mitad de los siglos XVIII y XIX, se han publicado los siguientes trabajos de Pérez Prieto (1996): “Modelos de enseñanza musical...” y (2007): “La enseñanza musical en la Catedral de Salamanca de 1800 a 1850”.

alumnos y, finalmente, como maestros que enseñaron desde los rudimentos de música a los niños de coro, hasta los fundamentos de la composición a los alumnos más aventajados. Además, hubo músicos de instrumento que se encargaron de formar a mozos de coro que tenían interés y facultades para ello, algunos de los cuales se integraron posteriormente en la capilla de música⁴⁵⁴.

Como en las demás catedrales, existió en Salamanca un colegio de niños de coro, que recibió el nombre de Colegio de la Asunción. Fue fundado en 1693 por el canónigo y chantre Manuel Guillén del Águila, que dejó como patrono al Cabildo e indicó en su testamento que debía ser un colegio seminario para formar a los mozos que compondrían el cuerpo de capellanes de la catedral⁴⁵⁵. Sin embargo, las rentas iniciales no permitieron abrir el proyectado centro, aunque se pagó con ellas la estancia de algunos mozos en el Seminario de Carvajal⁴⁵⁶. Cuando en 1793 se añadió la aportación del canónigo Matías Roldán, se abrió por fin el establecimiento, con doce mozos becarios. Los estatutos del Colegio se aprobaron el 18 de febrero de 1803, y pocos meses después, Francisco José Olivares se hizo cargo del rectorado. Además de los muchachos que vivían en el colegio, había también mozos de coro externos.

Los colegiales debían tener entre 8 y 9 años en el momento de su ingreso y debían saber leer. Las enseñanzas fundamentales eran las de música y gramática, junto con la doctrina cristiana y la historia sagrada. Debían proseguir con el estudio de la música incluso después de haber cambiado la voz, especialmente los que mostrasen buenas aptitudes en este arte. Del orden de los colegiales se encargaba el rector en el colegio y el maestro de capilla cuando estuviesen en la catedral⁴⁵⁷. Algunos de estos muchachos desempeñaron la prebenda de tiple ante la dificultad de encontrar adultos de esta cuerda. El maestro de capilla, en este caso Doyagüe, además de enseñar a los mozos de coro, impartía clases a los capellanes y a cantores o salmistas que necesitasen perfeccionarse en cualquiera de los estilos que se utilizaban en la iglesia, emitiendo regularmente los informes sobre la enseñanza que le solicitaba el Cabildo.

5.1.8. La capilla de música en tiempos de Doyagüe

Manuel Doyagüe tuvo una larga carrera que abarcó más de seis décadas. Para centrar el ámbito en el que surgieron y se interpretaron la mayor parte de las obras de este maestro, proporcionaremos una visión de la música en la catedral desde principios del siglo XVIII hasta la firma del Concordato de 1851, por el cual los antiguos medio racioneros músicos se convirtieron en beneficiados.

En muchos casos es difícil saber con qué efectivos reales contaba la capilla pues existía una fluida circulación de músicos que dejaba los puestos vacantes

⁴⁵⁴ Por ejemplo, Doyagüe aprendió a componer con su antecesor Juan Martín y a tocar el órgano probablemente con el mismo maestro o con Gaspar Baquero. Como ejemplo de enseñanza de instrumento, el mozo de coro Jacinto González pidió aprender el contrabajo con el capellán Juan Porres, solicitud que fue concedida asignando a Porres una cantidad extra por este trabajo. CO 5/2/1812. E:SA: AC 68, ff. 213v-214.

⁴⁵⁵ Pérez Prieto (2007): “La enseñanza musical...”, p. 48.

⁴⁵⁶ El Seminario o Colegio de Carvajal era una institución fundada en el siglo XVII para huérfanos pobres, cuyo edificio está próximo a la catedral y actualmente en ruinas.

⁴⁵⁷ Los puntos de estos Estatutos tocantes a la enseñanza, se encuentran en Pérez Prieto (2007): “La enseñanza musical...”, pp. 48-52.

temporalmente. Además, como explica Torrente⁴⁵⁸, como las prebendas tenían carácter prácticamente vitalicio, los medio racioneros músicos las ostentaban hasta su muerte, aunque en su ancianidad es poco probable que desempeñaran efectivamente su puesto. Por otra parte, en la capilla participaban también capellanes y mozos de coro y, en la mayor parte de los casos, no se detalla cuál era la función concreta de estos últimos.

Las tablas 2.7 y 2.8 presentan una visión global de la evolución de la capilla durante todo este tiempo. Los números que se presentan en la tabla 2.7 en relación con los instrumentos, corresponden a intérpretes, pues es difícil saber exactamente cuántos instrumentos se utilizaban, ya que un mismo músico solía tocar varios, especialmente en el caso de los de viento⁴⁵⁹. Combinando datos de las actas capitulares y plantillas de las partituras que se guardan en el archivo⁴⁶⁰, se obtiene una estimación de los instrumentos que intervenían en la capilla en cada época, que se abrevian en el apartado correspondiente. Más abajo, en la tabla 2.8 se presenta un estudio comparativo de los sueldos durante el mismo periodo.

A la vista de los documentos, en la orquesta que dirigía Doyagüe en su mejor época había violines, oboes, flautas, trompas, violonchelo, contrabajos y bajones. Tomando como ejemplo las cuentas del año 1801⁴⁶¹, aparecen el maestro Doyagüe, el organista Baquero, prácticamente jubilado en aquella fecha, dos organistas más, cinco violinistas, un músico jubilado de oboe, dos contrabajos, un intérprete de violonchelo y flauta, otro de flauta y oboe, dos de trompa y bajón y dos bajonistas. Éstos son los instrumentos que suelen aparecer en las partituras coetáneas del maestro, que son las que mejor reflejan los efectivos de que éste disponía. Aunque existen numerosas copias que introducen otros instrumentos como fígle o bombardino, son evidentemente adaptaciones de los maestros de capilla que las utilizaron principalmente en la segunda mitad del siglo XIX, como se verá en el capítulo cuarto.

Siglo XVIII

El siglo XVIII⁴⁶² comienza con el magisterio de Tomás Micieces (1655-1718). A su muerte, le sucedió Antonio de Yanguas (1682-1753) y a éste Juan Martín (1709-1789), que fue el maestro y antecesor de Doyagüe. Según explica Mariano Pérez Prieto⁴⁶³, a comienzos del siglo XVIII, la catedral salmantina poseía una capilla de música con aproximadamente 25 miembros entre músicos de voz e instrumentos.

⁴⁵⁸ Torrente (1997): *The sacred...*, p. 37.

⁴⁵⁹ Por ejemplo, Antonio Araújo era músico de “trompa, clarín y bajón”. Se especifica en CO 11/11/1763 con motivo de un aumento de sueldo. E:SA: AC 57, f. 579.

⁴⁶⁰ Por ejemplo, incluimos el oboe, que aparece en varias piezas del archivo de alrededor de 1730, especialmente en música de Yanguas e Iribarren. Torrente señala su presencia en la capilla desde 1722. Torrente (1997): *The sacred...*, p. 42.

⁴⁶¹ E:SA: Expediente de cuentas de fábrica de 1801.

⁴⁶² Los datos de 1700 y 1730 están tomados de Pérez Prieto (1995): “La capilla de música de la Catedral de Salamanca...”, pp. 165-166 y Torrente (1997): *The sacred...* pp. 39-44. La información de 1759-60 de LCF (E:SA: Cj. 66 bis, lg 2, nº 4.) y AC 57; El ejercicio 1780-81 LCF de 1780-1781. E:SA: Cj. 66 bis, lg 2, nº 4, f. 473 y LRSC de 1780-1781. Los datos de 1808 se encuentran en el correspondiente LCF. E:SA: Cj. 65, lg. 4, nº 7, ff. 36v-37.

⁴⁶³ Pérez Prieto (1995): “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca”, pp. 145-173.

Además, solía haber dos o tres organistas, el primero medio racionero, y el segundo alumno del anterior o mozo de coro⁴⁶⁴.

A principios del siglo XVIII las voces solían estar organizadas en tres coros, generalmente SSAT / SATB / SATB, y se utilizaban los instrumentos “antiguos”, como bajoncillos, cornetas o chirimías. Éstos se abandonaron paulatinamente durante las primeras décadas del siglo y fueron sustituidos por los “modernos” violines, oboes, trompas, etc.; con ello, la sonoridad cambió considerablemente⁴⁶⁵. En 1730 aún permanecían algunos instrumentos “antiguos” como el bajoncillo, pero ya aparecen regularmente los violines. El bajón sigue presente hasta bien entrado el siglo XIX, seguramente porque se utilizaba para sustituir o doblar a los bajos, el oboe se había impuesto plenamente a mediados del siglo XVIII y las chirimías se utilizaban en el oficio divino de los solemnes⁴⁶⁶ y en las procesiones de la calle⁴⁶⁷.

Tabla 2.7. Evolución de la capilla hasta el Concordato de 1851⁴⁶⁸

	1730	1759-60	1780-81	1808	1811	1823	1838	1851
M. Capilla	1	1	1	1	1	1	1	1
Organistas	2	2	2	2	2	2	2	2
Racioneros de voz (Otros⁴⁶⁹)	SATB SATB (2S 3A)	STB (AT)	ATB ATTB (niños) (A)	ATB AATB (niños)	ATB AATB	ATB ATB	ATT	AT
Salmistas	3	4	7	6	3	3	6	4
Arpistas	1	0	0	0	0	0	0	0
Violín	2	2	2	2	3	0	0	0
Violón	1	2	1	1	1		0	0
Contrabajo	0	0	1	2	2		0	0
Viento	3 bj chi ob	2 bj ob fl tp	7 ob fl tp bj fag	4 bj ob tp fag	4 bj ob tp fag	2 bj	2 bj	2 bj

⁴⁶⁴ A mediados del siglo XVIII, el segundo organista era Baltasar Sánchez, que tenía la obligación de tocar “en los maitines en todos los semidobles y cuando el racionero organista estaba ocupado en el altar por sí o por otro, y en sus ausencias y enfermedades”. Esta obligación se les impuso a los dos mozos de coro que le sucedieron. CO 24/4/1761. E:SA: AC 57, ff. 87-87v. Los datos de Pérez Prieto y Torrente permiten conocer las plantillas de voces e instrumentos de la capilla de la Catedral salmantina en la primera mitad del siglo XVIII; relacionando esta información con la obtenida a partir de la documentación del archivo se ha construido la tabla 2.7. Pérez Prieto (1995): “La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca...”, pp. 163-164 y Torrente (1997): *The sacred...*, pp. 39-44.

⁴⁶⁵ Ver Torrente (1997): *The sacred...* pp. 39-44.

⁴⁶⁶ En la reforma del culto divino de 1741, se indicaba “que el corneta sea obligado a tocar la chirimía a la hora de tercia en todos los solemnes”. En ausencia de este músico debía tocarla otro “que la supiere” y sería acompañado por los bajones. CO de 7/5/1762. E:SA: AC 57, f. 285.

⁴⁶⁷ Lo vemos en el caso de un aspirante a integrante de la capilla que tocaba bajón, chirimía y trompa. No se le admitió por no tener en ese momento presupuesto para ello, “no obstante habérsele permitido entrar en el coro, y ser tan necesario el bajón para el lleno de él, y hacer tanta falta en las procesiones de la calle la chirimía”. CO 26/6/1761. E:SA: AC 57, f. 122v.

⁴⁶⁸ Los datos que se presentan en esta tabla se toman de los LCF en el caso de los músicos asalariados y los LRSC en el caso de los racioneros, y se complementan con los LPJSS que se citan más abajo. La información de 1730 aparece en Torrente (1997): *The sacred...*, p. 40. En 1838 y 1851 no se han añadido más instrumentos en la tabla porque no formaban parte de la capilla, sino que se contrataban para las solemnidades.

⁴⁶⁹ Capellanes y mozos de coro.

En la época de Juan Martín estaban dotadas ocho prebendas de voz, dos por cada cuerda⁴⁷⁰ y predominaban las obras para dos coros, el primero compuesto por solistas y el segundo “de ripieno”, como ocurría también en tiempos de Doyagüe. En 1760 los efectivos vocales eran un tiple, un contralto⁴⁷¹, dos tenores y un bajo. Las plazas de tiple eran cada vez más difíciles de cubrir, por la escasez de estos músicos, que solían estar bien acomodados, poco dispuestos a cambiar de residencia y menos aún a desplazarse “para ser oídos” sin la seguridad de que se les iba a otorgar el empleo. El Cabildo hizo numerosas gestiones sin éxito para conseguir buenos tiples que aceptaran las condiciones que proponía⁴⁷²; por ello, los mozos de coro terminaron “levantando la carga” de estas prebendas⁴⁷³ y parte de los salmistas suplieron en algún caso la voz de bajo⁴⁷⁴.

Tabla 2.8. Salarios de fábrica en reales desde 1760 hasta el Concordato de 1851⁴⁷⁵

	1760	1780	1808	1814	1820	1823	1826	1838	1851
M. de capilla (R+)	1.540	1.540	1.540	0	1.540	800	1.200	1.200	0
Organista 1º (R+)	1.100	1.100	550	550	550	550	550	550	0
Organista 2º	449	1.095 (cap)	3.300 jub 1.100	1.100	3.300	1.100	-----	1.562	3.000
Tiples	2R + 550	(niños)	(niños)	(niños)	(niños)	(niños)	(niños)	(niños)	(niños)
Contraltos	1R 1 a 730	2R 1 a 554,11	3R	3R	2R + 1 capellán	1R	1R	1R + 2 cap	1R

⁴⁷⁰ En CO 13/8/1764, ante la proximidad de la fiesta de la Asunción, Juan Martín exponía al Cabildo la falta de voces que había en la capilla por encontrarse unos enfermos y otros imposibilitados. Se decidió sacar a oposición dos plazas de voz y se preguntó al maestro si deberían ser dos de bajo o una de tenor y otra de bajo. Se optó por una de cada cuerda ante la opinión del maestro de que el tenor era muy necesario y que en el bajo del segundo coro “suplían mucho los bajones”. E:SA: AC 57, ff. 713v-714.

⁴⁷¹ En 1763, el maestro de ceremonias recordaba al Cabildo que una prebenda de contralto estaba vacante desde la muerte de Pedro de la Fuente, su anterior poseedor; el Cabildo decidió despachar edictos para su provisión. CO 11/7/1763. E:SA: AC 57, f. 498.

⁴⁷² Sobre el problema de conseguir tiples y bajos se trató en CO 30/3/1767. E:SA: AC 58, ff. 302-303.

⁴⁷³ En agosto de 1780 el Cabildo agradecía a los mozos de coro Villa y Puyol “lo mucho, y bien que habían cumplido, y desempeñado la plaza de tiple vacante”, por lo que se les daría una gratificación, como ya se “había ejecutado con otros mozos de choro, dándoles un vestido”. CO de 18/8/1780. E:SA: AC 60, f. 657v.

⁴⁷⁴ De este último caso hay varios testimonios, entre los que citaremos un ejemplo. A finales de 1764 se habían convocado oposiciones a una prebenda de tenor y otra de bajo, como no se había presentado ningún bajo, el cabildo decidió volver a enviar edictos mejorando las condiciones, pues “era una lástima cómo la servían los salmistas”. CO 1/2/1765. E:SA: AC 57, f. 794v.

⁴⁷⁵ La letra “R” representa a los racioneros que, como ya se ha dicho, percibían su media ración de la Mesa Capitular; algunos recibían también cantidades de la Fábrica, que se expresan en la tabla. Los datos de 1760 y 1780 están tomados de E:SA: LCF de 1760-1781. Cj. 66 bis, lg. 2, nº 4, ff. 12-12v y ff. 473-474, respectivamente. Los de 1808 y 1814 son de LCF de 1808-1816. Cj. 65, lg. 4, nº 7, ff. 36v-37, 131v-132 y 144v-145. Los de 1820 y 1826 son de LCF 1817-1833. Cj. 66 bis, lg. 2, nº 4, ff. 69-69v y ff. 118-119v. Los de 1823 proceden de una lista, firmada por el canónigo Barreña, que se encuentra dentro del LPJSS Cj. 78, lg. 3, nº 2. Los datos de 1838 son de LPJSS. Cj. 66 bis, lg. 1, nº 6, sin foliar. El “arreglo” por el que se acordaron los sueldos de 1851 se realizó en CO 20/11/1851. AC 75, ff. 61-62.

	1760	1780	1808	1814	1820	1823	1826	1838	1851
Tenores	(2R+1) 1R 1.100 1 a 310	3R 1R a 1.298	2R	2R	2R	2R	2R	2R (1 cap)	1R
Bajos	(2R) 1R 1.100	1R a 1.100	2R	2R	1R	-----	-----	-----	-----
Sochantre	3.300	6.600	3.300	2.200	6.600		4.078	3.220	4.000
Salmistas	2.200 1.811 981	3.300 2.750 2.750 2.200 1.837,61 384	5.500 5.500 3.850 3.371 2.355 2.024	4.400 4.400 4.400 2.750 1.464	5.500 5.500 5.500	2.200 2.200 2.200	3.842 2.161 319	2.580 2.753 2.816 3.220	3.300 2.920 4.000
Violinistas	1.430 550	3.300 3.300	4.400 3.300 2.200 1.465	1.825 1.100	3.300 2.200 2.190				
Violón	1.500 1.100	855,88							
Contrabajo		550	1.980 550	710	772				
Bajonistas	882,05	3.500 1.100	4.400 3.900 4.180 1.100	2.920 2.555 2.190 1.099	4.180 3.900	1.600 1.600	3.000 3.000	2.382 1.061	3.000 2.200
Viento	1650	3.300 2.200 2.200 + trigo 660		340 gratif.	486				
Total	22.283,05	47.474,6	59.865	34.003	45.518	12.250	18.150	21.344	22.420

El cambio que había experimentado el uso de los instrumentos, especialmente los de viento, se refleja en el músico Blas Gómez, ministril de chirimía, que aparece con este cometido hasta el ejercicio 1761-62⁴⁷⁶. Aunque los libros de cuentas no siempre especifican cuál es el instrumento o voz de algunos músicos, al año siguiente se cita a Blas Gómez como “ministril de bajón y violín”. En los ejercicios siguientes consta como instrumentista sin más detalles y, a partir de las cuentas de 1766-67, aparece como “músico de flauta y oboe”.

El arpa fue un instrumento habitual en la capilla hasta la mitad del siglo XVIII, en que comenzaron las dificultades para encontrar un buen arpista. El Cabildo pensaba que el arpa era necesaria, especialmente en los funerales y la Semana Santa, en que no solía actuar el órgano y se pretendía contratar a un arpista que desempeñase también el puesto de segundo organista⁴⁷⁷. Ante la imposibilidad de encontrarlo, desapareció de la capilla salmantina este instrumento que ya “en rara iglesia se hallaba”.

Aunque las primeras medidas desamortizadoras tuvieron lugar durante el reinado de Carlos IV, desde los años sesenta del siglo XVIII hasta la Guerra de la

⁴⁷⁶ Según el maestro Juan Martín, era aconsejable contar con “dos violines de capilla, un bajón, trompa, clarín, oboe, y flauta, todo esto último en un sujeto”. CO 27/4/1767. E:SA: AC 58, f. 314.

⁴⁷⁷ Preguntado Juan Martín, manifestó que era “utilísimo el instrumento de la arpa” y muy superior al bajón que sólo puede hacer una voz, mientras que el arpa tiene muchas “de que nace mayor armonía”. CO 20 y 27/1/1764 y 10/2/1764. E:SA: AC 58, ff. 615-615v, 618v y 625v-626.

Independencia, no hay cambios de consideración en las plantillas de músicos de la capilla ni en los instrumentos y géneros que se utilizaban en la catedral.

La Guerra de la Independencia

Las tremendas vicisitudes que sufrió el pueblo salmantino durante el primer cuarto del siglo XIX afectaron a todos los canónigos y empleados de la catedral, cuya situación se agravó ante la evidente falta de liquidez de la institución, los alistamientos de algunos dependientes catedralicios y los alojamientos que tuvieron que soportar en sus casas. Los músicos no fueron una excepción y pronto disminuyó el número de componentes de la capilla y se redujeron los salarios de los que permanecieron en sus puestos. A continuación se presenta una tabla de los músicos de la Catedral en 1808, con expresión de los sueldos que percibían, obtenida a partir de los libros de cuentas de fábrica; para tener una idea de la plantilla, se han incluido, y especificado con la palabra “ración”, los racioneros músicos que percibían la media ración de la mesa capitular.

Tabla 2.9. Plantilla y variación de los salarios de fábrica en reales⁴⁷⁸

	1808	1809	1810	1811
Maestro de capilla	1.540 + ración	440 + ración	Sólo ración	Sólo ración
Primer organista	550 + ración	550 + ración	550 + ración	550 + ración
Segundo organista	3500	1650	1.100	1.100
8 Racioneros voz	S 3A 2T 2 B (ración)	S 3A 2T 2 B (rac.)	S 3A 2T 2 B (rac.)	S 3A 2T 2 B (rac.)
Sochantre mayor	3.300	1.825 (-45%)	1.100 (-40%)	1.655 (+50,5%)
6 Salmistas	5.500 5.500 3.850 3.371 2.355 2.024	2 a 4.950 (-10%) 1 a 1.460 3 sin sueldo	2 a 3.285 (-33,63%) 1 a 1.100	2 a 3.935 rs 7 mrs 1 a 254 rs 28 mrs
3 violinistas	4.400 3.300 2.200	3.650 (-17%) 2.555 (22 %) 1.650 (-25%)	1.825 (-50%) 1.825 (-28,6%) 1.100 (-33,3%)	1.825 1.825 1.100
4 Bajonistas	4.400 4.180 4.400 3.900	3.650 (-17%) 3.285 (-21,3%) 3.285 (-25,3%) 2.555 (-34,5%)	2.920 2.555 (-22,3%) 730 (-55,5%) 2.190 (-14,3%)	2.920 2.555 913 (+25%) 2.190
2 Contrabajo	1.980 550 + mozo coro	1.460 (-26,3%) 320 + mozo coro (-41%)	2 Sin sueldo	1 a 547 rs 17 mrs
Violón	1.465 + capellán	1.100	Sin sueldo	365
Total sueldos	62.265	39.335 (-36,8 %)	23.565 (-40 %)	25670 rs 18 mrs (+8%)

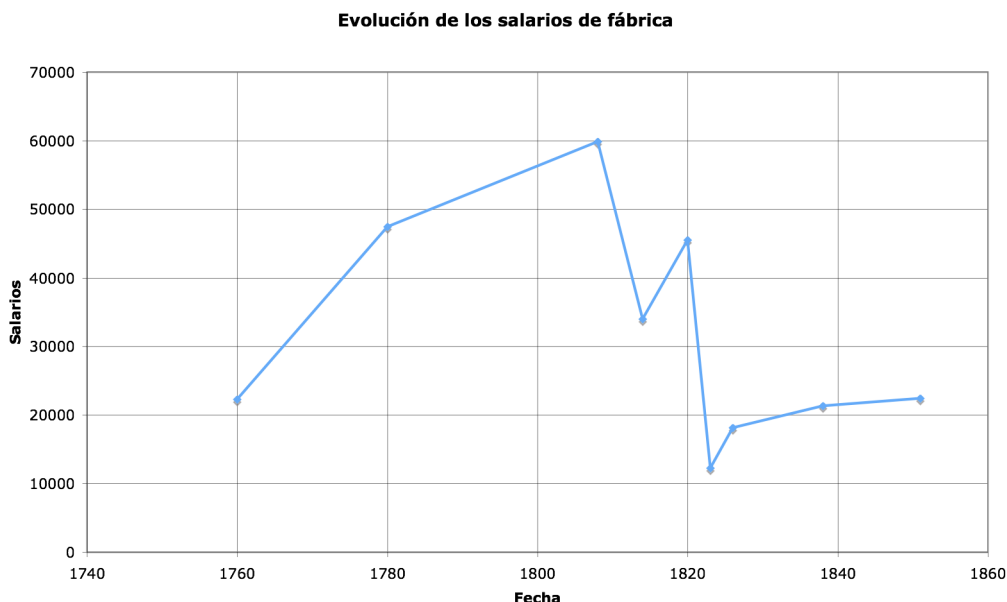
Aunque en menor proporción que las de fábrica, también disminuyeron las rentas de la mesa capitular, que se expresaban en artículos como gallinas, fanegas de trigo o carros de carbón⁴⁷⁹. En este punto, cabe recordar que sólo eran medio

⁴⁷⁸ ECF de los respectivos años y LCF. E:SA: Cj. 65, lg. 4, nº 7, ff. 36v-37; LPJSS. Cj. 66 bis, lg. 1, nº 6; Cj. 78, lg. 3, nº 4; E:SA: Cj. 65, lg. 4, nº 7, ff. 86v-87.

⁴⁷⁹ Por ejemplo, la media ración que Doyagüe ganó de la mesa capitular en el ejercicio 1799-1800 fue: 10 pares de gallinas, 1865 rs y 72 mrs de rentas decimales, 700 rs y 33 mrs de veintenetas, 263 rs y 27 mrs de primeros aniversarios, 319 mrs de segundos aniversarios y 96 fanegas de trigo y 46 cuartos. De todo ello se le descontaron las horas que faltó al altar y 2 rs por no acudir a un cabildo y tres sermones. También se le descontaba la renta de la casa. Durante la Guerra de la Independencia la ración se amoldó a las circunstancias, así Doyagüe recibió en 1810-11 sólo 15 fanegas de trigo y 2,5 fanegas de

racioneros el maestro, el primer organista y ocho de los músicos de voz⁴⁸⁰ y, por su condición, percibían la mitad de la renta de quienes gozaban de ración entera. La percepción de estas cantidades justifica la aparente contradicción de que el primer organista tuviera menos salario de fábrica que el segundo, pues los 550 reales que ganaba Francisco Olivares eran sólo en concepto de afinación de los órganos.

Figura 2.4. Evolución de los salarios de los músicos entre 1760 y 1851



Varios músicos se incorporaron al servicio de las armas y el culto tuvo que adaptarse a las nuevas circunstancias. Fue especialmente dura la marcha de tres de los salmistas, que perdieron el sueldo por esa causa⁴⁸¹. Como consecuencia, el número efectivo de estos cantores se redujo a dos, viéndose seriamente comprometida la interpretación del canto llano en la catedral. El Cabildo, en vista de las circunstancias, decidió que “los maitines se echen semitonados excepto en los solemnes y fiestas de iglesia, no haciéndose novedad en cuanto a la hora de ellos”⁴⁸².

A principios de 1810, varios canónigos y dependientes de la catedral, fueron llevados presos a Valladolid como forma de presión para que el Cabildo pagase los grandes tributos que se le exigían; entre ellos se encontraban algunos músicos. Ante la falta de canónigos y dependientes necesarios para tener el culto habitual, el Cabildo determinó “que los domingos se cante prima y tercia, y se rece sexta, nona y vísperas. Que todos los días, se lea el martirologio, y se recen las horas. Que después de tercia se celebre la Misa Cantada con vestuarios...”⁴⁸³. La crítica situación económica había diezmando de tal manera los fondos de la Fábrica, que el 10 de febrero el Cabildo dejó en suspenso el sueldo de varios empleados de la catedral, entre los que se encontraban

cebada. La información de las rentas de los medio racioneros y, en general de todos los “Señores Capitulares”, se encuentran en los *LRSC* de los correspondientes años.

⁴⁸⁰ Como se ve en la tabla 2.9, en esta época una de estas ocho plazas estaba vacante.

⁴⁸¹ Algunos pidieron ayuda al Cabildo para los gastos del viaje CE 14/6/1808. E:SA: AC 66, f. 283v.

⁴⁸² CO 17/8/1808. E:SA: AC 66, ff. 305-305v.

⁴⁸³ E:SA: AC 66, f. 469.

el maestro de capilla y otros músicos, y se disminuía drásticamente el de los demás⁴⁸⁴. En 1814, Doyagüe recuperó el salario que le estaba asignado por componer la música y enseñar a los niños de coro⁴⁸⁵.

La situación a la que se había llegado se notaba especialmente en las festividades solemnes, como la Asunción de la Virgen, patrona de la catedral. El 14 de agosto de 1809, habían empezado a entrar en la ciudad tropas francesas, y ante el habitual comportamiento de éstas, el Vicedeán convocó a cabildo extraordinario para discutir sobre la forma de hacer los maitines, aunque se informó de que el Mariscal Ney “venía de paz, que se tranquilizase la ciudad, y que mañana saldría de ella la tropa que entraba esta tarde”. Se acordó que “se echen cantados sin solemnidad a las cuatro, suspendiendo el determinar si el día de la octava se han de tener con toda celebridad si varían las circunstancias”⁴⁸⁶. Lo mismo ocurrió con los villancicos del ciclo de Navidad, que aún se interpretaban en Salamanca a principios del siglo XIX⁴⁸⁷. En las primeras navidades tras el comienzo de la guerra el Cabildo, con la aprobación del Obispo, acordó “se canten sin villancicos los Maitines de Natividad (...) que al día siguiente a las nueve y mientras prima, se cante la primera misa en la Iglesia Vieja, y las dos restantes en la nueva sin villancicos excepto al ofertorio...”⁴⁸⁸. La situación se repitió durante los siguientes años, especificando en 1809 “...que por este año la Capilla de Música cante a papeles la misa sin villancicos...”⁴⁸⁹. A finales de 1813 volvió la normalidad a los maitines navideños “como se hacía antes de la invasión de los enemigos”⁴⁹⁰.

Ante la proximidad de la Semana Santa de 1811, después del “arreglo” de sueldos que se muestra en la Tabla 2.8⁴⁹¹, que reducía drásticamente los salarios de todos los músicos, Doyagüe exponía que

cuando rebajaron los asignados a los músicos instrumentistas y demás dependientes de la Iglesia dejaron absolutamente sin ninguno a D. Juan Francisco Porres Presbítero, contrabajo y a D. Joaquín Gómez, violón, que sin estos dichos instrumentos no puede pasar la capilla como que son precisos y necesarios, y que no contribuyéndoles con alguna cosa, no concurrirán⁴⁹².

⁴⁸⁴ Los detalles de este arreglo constan en el acta del CO 12/2/1810. E:SA: AC 66, ff. 480v- 482.

⁴⁸⁵ CO 13/1/1815. E:SA: AC 67, f. 645.

⁴⁸⁶ CE 14/8/1809. E:SA: AC 66, f. 429.

⁴⁸⁷ Salamanca es una de las catedrales españolas que aún mantenía la interpretación de villancicos de Navidad en esas fechas. Como explica Torrente, estas composiciones se fueron prohibiendo paulatinamente y fueron sustituidas por responsorios, comenzando por la Capela Real portuguesa de Joao V (1716) y continuando por la Capilla Real española (1750) y otros templos que se fueron sumando debido a la influencia de la encíclica *Annus qui* (1749). Torrente (2010): *Misturadas...*,

⁴⁸⁸ CO 23/12/1808. E:SA: AC 66, f. 359.

⁴⁸⁹ CO 22/12/1809. E:SA: AC 66, ff. 464v-465. Durante los años siguiente se acordó que se hiciese lo mismo. CO 19 y 23/12/1810. E:SA: AC 67, f. 27v y f. 201.

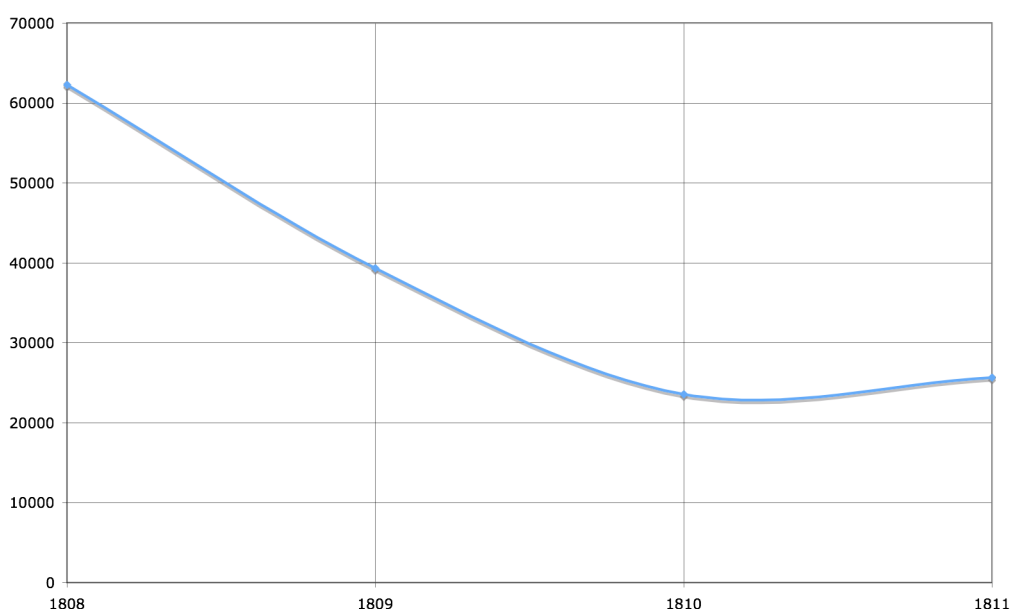
⁴⁹⁰ CO 22/12/1813. E:SA: AC 67, f. 497.

⁴⁹¹ CO 12/2/1810. E:SA: AC 66, f. 480v.

⁴⁹² En vista de la importancia de estos instrumentos para el acompañamiento de la música, se acordó pagar un real y medio diario a Porres y un real diario a Gómez y que “se haga saber a dicho señor Maestro de Capilla, para que pueda avisarlos y concurran al miserere en la tarde de este día”. CO 1/3/1811. E:SA: AC 57, ff. 52v-53.

Si comparamos los datos de la tabla 2.9 vemos que no se redujo sensiblemente el número de dependientes, pero sí el salario que se les pagaba, a pesar de que continuaron con las mismas obligaciones. Hubo también músicos que trabajaron sin percibir salario alguno por ese concepto⁴⁹³. En 1813 había sólo dos salmistas en activo, con lo que se planteó la urgencia de expedir edictos y enviarlos fuera, a pesar de las dificultades. Contrariamente a lo que sucedía con otras plazas, esta época era buena para conseguir salmistas, pues muchos frailes bien preparados en música y canto llano estaban exclaustros a causa de la supresión de los conventos y, por tanto, disponibles. De acuerdo con el informe que presentó Doyagüe, fueron admitidos el jerónimo José Sánchez Castaño y el franciscano Francisco Guerra⁴⁹⁴. A finales de ese año los músicos trataban de recuperarse y, si bien no aspiraban a sus anteriores salarios, pidieron ayudas, gratificaciones o aumentos de sueldo⁴⁹⁵.

Figura 2.5. Evolución de los salarios durante la Guerra de la Independencia



⁴⁹³ Como el capellán de coro Domingo Lozar, a quien se concedió una compensación por haber tocado el violín y la flauta durante nueve y seis años respectivamente. E:SA: AC 67, f. 210v-211. Con este motivo, Doyagüe informaba sobre la urgente necesidad de un primer violín situación que se agravó ante la muerte de José Cañada, que era un buen violinista. Como mal menor se admitió definitivamente a Lozar a pesar de que Doyagüe afirmó que “sólo es útil para un agregado de segundo, que la capilla nada adelanta con tener instrumentistas regulares, cuando faltan los primeros”. El maestro insistía en “que la capilla necesitaba de un violín primero bueno, pues en el día se halla reducida a solo dos, y si alguno llega a caer enfermo es imposible poder hacer las funciones. En otros tiempos había en esta ciudad sujetos de quienes poder echar mano, en el día falta este recurso [...] por tanto soy de dictamen si V. S. I. lo halla por conveniente que el exponente siga agregado a el violín segundo como lo ha hecho por algunos años desempeñando su parte, a quien hallo acreedor de alguna gratificación”. CO 31/1/1812. E:SA: AC 68, ff. 211v-212. CO 27 y 31/1/1812 y 13/4/1812, AC 67, ff. 210v-212 y 231v.

⁴⁹⁴ CO 3/12/1813. E:SA: AC 67, ff. 487-487v.

⁴⁹⁵ A todos se les concedió alguna ayuda, con excepción de los salmistas, a quienes se expresaba que el año anterior se les había vuelto a pagar su asignado. CO 17 y 20/12/1813. E:SA: AC 67, ff. 495-495v.

Ya en 1814, algunos antiguos empleados de la Catedral que habían estado en el ejército, se dirigían al Cabildo intentando recuperar sus puestos. Este fue el caso de los salmistas Roque de Santa María y Vicente Sabater. El primero de ellos explicaba que se alistó para defender a España de la dominación francesa, estuvo prisionero varias veces y había resultado herido y “no ha quedado tan útil como es preciso para el servicio de las armas, por lo que le dieron la licencia amplia para que pudiese ejercer su oficio y volver a su destino”⁴⁹⁶. Vicente Sabater exponía que había estado prisionero en Francia y deseaba volver a su puesto “en los términos que lo había obtenido y desempeñado”. Por otra parte, al volver a abrirse los conventos, los frailes exclaustrados que ejercían como salmistas se fueron poco a poco incorporando a sus conventos, como ocurrió con José Sánchez Castaño⁴⁹⁷ y Francisco Guerra⁴⁹⁸.

El Sexenio Absolutista (1814-1820)

Aunque en un estado muy precario, con la paz y la llegada del Rey, empezó una cierta normalidad durante la que se intentó recuperar la situación anterior a la guerra. Doyagüe informaba de que se necesitaban cinco salmistas, contando los dos que en ese momento servían. Se decidió convocar nuevas plazas y “que al que pareciese de ellos mas idóneo se le encargase que rigiere el coro, sin dispensarle de cantar, pero libertándole de semanas”. A los dos salmistas existentes se les volvería a dar los 500 ducados que antes tenían “en consideración a su buen desempeño, y a lo mucho que han trabajado en estos últimos años”⁴⁹⁹. Sin embargo, cuatro meses más tarde todo seguía igual y los dos salmistas se quejaban del exceso de trabajo “perjudicial a su salud” y, para que estuviesen más descansados, se ordenaba que “desde este día hasta la víspera de Corpus fuesen los maitines rezados”⁵⁰⁰.

En el mismo informe se planteaba la necesidad de dos voces de bajo, para lo que podrían convocarse a oposición “las dos capellanías, que desde tiempos antiguos están destinadas para dos contrabajos, así como otras dos para tenores, una para tiple y otra para contralto, que con más suficiencia acudan a cantar al facistol”. Los agraciados deberían tener al menos 20 años y ordenarse de presbíteros para poder ejercer de capellanes. Como no era fácil encontrar aspirantes adecuados, se añadía que se les darían además 200 ducados de las rentas de fábrica o 150 según la edad y voz que tuviesen.

Más adelante, se aprobó un parecer de la Junta que trataba de reintegrar en sus antiguos sueldos a los dependientes de la fábrica⁵⁰¹. Se indicaba también que “convendría se fijasen las plazas de los músicos por clases de 1º, 2º, etc., en cada

⁴⁹⁶ El Cabildo le readmitió después de escuchar el informe de Doyagüe, que le encontró “algo remoto” en cuanto a su instrucción, debido a la falta de práctica, pero “le parecía que en poco tiempo se pondría capaz y útil para hacer semanas”. CO 14 y 17/1/1814. E:SA: AC 67, ff. 504v-505 y 506v.

⁴⁹⁷ Castaño comunicaba al Cabildo que pronto tendría que incorporarse a su convento y “quisiera conservar el buen concepto que ha conseguido en esta Ciudad y lo mismo por parte de este Illmo. Cabildo”. CO 4/7/1814. E:SA: AC 67, ff. 571v-572.

⁴⁹⁸ CO 27/10/1815. E:SA: AC 68, f. 15v.

⁴⁹⁹ CO 5/2/1816. E:SA: AC 68, ff. 41-42.

⁵⁰⁰ CO 5/6/1816. E:SA: AC 68, f. 89.

⁵⁰¹ Además, a Manuel Nava, que suplía la falta de un contrabajo, se le añadirían 100 reales más sobre los 3900 que disfrutaba, “para cuerdas y otros gastos de dicho instrumento”, quedando “con la obligación de tocar trompa, bajón o contrabajo a disposición del Sr. Maestro de Capilla”. El parecer de la Junta, aprobado por el Cabildo, está en CO 1/4/1816. E:SA: AC 68, ff. 63-64.

cuerda o instrumento”, para que hubiese quienes pudiesen enseñar a los mozos de coro. Por último, al haber muerto los músicos Cañadas y Porres, “se podría pensar en buscar un primer violín y un contrabajo, después que se sepa con certeza cuál es el producto del decimal de 1815”. En 1817 se admitía como salmista a Francisco Palacios, con 600 ducados “y la obligación de desempeñar además de las funciones y cargas de salmista la de bajo de la capilla” cuando el maestro se lo encargase⁵⁰². Como las cantidades que podía ofrecer el Cabildo para dotar las plazas de música necesarias no bastaban para atraer a los aspirantes, no se había presentado ningún bajo y el Deán trataba de resolver el problema suprimiendo algunas capellanías y “otros arbitrios” con la licencia necesaria⁵⁰³. Se decidió volver a convocar sin éxito la media ración de bajo “con solas las cargas y obligaciones de la prebenda”⁵⁰⁴, por lo que el Cabildo acordó estudiar un aumento de renta según habilidad y conocimientos de los aspirantes⁵⁰⁵.

Al final del sexenio se proveyeron dos capellanías de música, que fueron encomendadas a los dos mozos de coro más antiguos, después de comprobar que reunían las condiciones necesarias. Se les encargó “el cumplimiento de las respectivas obligaciones y la de cantar en la cuerda que les señale el Señor Maestro de Capilla, cuándo y cómo le parezca”⁵⁰⁶. En todos estos temas intervenía la Junta formada para asuntos relacionados con la capilla de música, a la que pertenecían Doyagüe y Olivares, que informaba al Cabildo lo que creía conveniente en cada caso.

El Trienio Liberal

La relativa normalidad que había vuelto a la catedral y su capilla, volvió a alterarse con el comienzo del Trienio Liberal (1820-1823). El 18 de marzo de 1820, el Deán convocaba cabildo extraordinario por haber recibido una misiva del nuevo ayuntamiento constitucional, que había tomado posesión ese mismo día, para pedir que se cantase un *Te Deum* en acción de gracias y se pedía la “observancia de la Constitución Política de la Monarquía admitida y jurada por el Rey N. S.”⁵⁰⁷. El Cabildo dio la enhorabuena al Ayuntamiento y acordó celebrar el *Te Deum* pedido a las diez de la mañana del día siguiente. Unos días más tarde, recibió la visita de dos regidores, para pedir que se leyese y jurase la Constitución en la catedral, como se había hecho en 1812, se cantase el *Te Deum* y se hiciese una exhortación por algún miembro del Cabildo y “si era posible la hiciese el Sr. Martel”⁵⁰⁸. El 10 de abril en

⁵⁰² CO 14/1/1817. E:SA: AC 68, f. 193.

⁵⁰³ CO 10/4/1818. E:SA: AC 68, ff. 376-376v.

⁵⁰⁴ CO 11/12/1818. E:SA: AC 68, f. 493.

⁵⁰⁵ CO 17/9/1819. E:SA: AC 68, f. 588v.

⁵⁰⁶ Eran Francisco Martínez y Tomás Moro, del que por otros documentos se sabe que era contralto. CO 8/2/1819. E:SA: AC 68, ff. 517v-518.

⁵⁰⁷ CE 18/3/1820. E:SA: AC 68, f. 651. Sobre la implantación del liberalismo en Salamanca, ver Robledo y Calles: “El Trienio Liberal (1820-1823)...”

⁵⁰⁸ CO 24/3/1820. E:SA: AC 68, f. 652. Miguel Martel (1754- 1835) fue un reconocido liberal, sobre él y su intervención en este acto, ver Robledo y Calles: “El Trienio...”, p. 122. En la época del Trienio Liberal era catedrático jubilado de filosofía moral en la universidad y fue diputado a cortes, sobre su biografía y su etapa de diputado hay información en Calles (2003): “Los diputados salmantinos en las cortes del Trienio Liberal”. *Revista de Estudios*, 50, pp. 167-199, especialmente en pp. 177-180.

una reunión extraordinaria, el Cabildo y sus dependientes juraban fidelidad al Rey y guardar y hacer guardar la Constitución⁵⁰⁹.

Con el inicio del nuevo periodo constitucional, las rentas de la fábrica, de las que dependía la capilla de música, volvieron a resentirse, aunque los músicos seguían trabajando, en algunos casos sin sueldo⁵¹⁰. Aunque el comisario de música era favorable a las reivindicaciones salariales de los músicos, el Deán pidió que se esperase a ver las cuentas para poder determinar “lo que parezca más conveniente en beneficio de la Capilla de Música”⁵¹¹.

Como se ha visto en la tabla 2.6, el Trienio Constitucional fue una época en la que se sucedieron los acontecimientos políticos y sociales, que fueron celebrados con numerosos *Te Deum*, asistiendo el Cabildo y todas las autoridades, siempre con la intervención de la capilla de música. Además de las ocasiones puntuales, los poderes públicos acordaron instaurar fiestas solemnes que, a partir de ese momento, debían celebrarse todos los años; como las honras fúnebres por los héroes fallecidos el 2 de mayo de 1808⁵¹², la función con misa solemne “por haberse levantado en masa la Nación Española contra la Invasión de las Tropas Francesas, mandadas por Napoleón”⁵¹³ o el aniversario de la publicación de la Constitución el día de San José⁵¹⁴. En todos los casos, el Cabildo se encargó de organizar las ceremonias.

A finales de 1821, la Junta de Señores Seises estudiaba cómo mantener el culto con el máximo ahorro posible y pedía que “se suspenda y acabe la capilla de instrumentos músicos empezando desde la próxima Natividad y que en el coro sólo haya canto con órgano”⁵¹⁵. En estas condiciones, Doyagüe y Olivares redactaron un plan sobre la música “en los días solemnes clásicos, y demás en maitines, horas y misas”⁵¹⁶ y lo presentaron a la Junta, que acordó

que en la Semana Santa las lamentaciones, misereres y los salmos de benedictus se canten con fortepiano, arreglando el Sr. Maestro de Capilla a este instrumento las composiciones y lo mismo las que han de servir todo el año para los solemnes al órgano y voces de los Sres. prebendados músicos, cuya reformatión de plan presentaron con la brevedad posible, y que al Sr. Maestro de Capilla por el nuevo trabajo se le pagará el papel y copiante que sea necesario y se le gratificará como haya lugar⁵¹⁷.

⁵⁰⁹ CE 10/4/1820. E:SA: AC 68, f. 657.

⁵¹⁰ Éste era el caso de Domingo Rodríguez, un capellán de coro que llevaba cinco años supliendo una plaza de violín, y Jacinto González, que llevaba “poco tiempo” tocando el contrabajo en la capilla “sin alguna remuneración ni sueldo”, para perfeccionarse en el instrumento. Ambos solicitaban un salario pues, además estaba vacante una plaza de violín. CO 14 y 17/4/1820: E:SA: AC 68, ff. 657v, 659-659v.

⁵¹¹ El Deán expresó que las rentas de Fábrica tenían contra sí pagos precisos que hacer, reparos cuantiosos de la mayor y más pronta necesidad, y otras urgentes atenciones. CO 24/4/1820. E:SA: AC. 68, ff. 661v-662.

⁵¹² CE 1/5/1820. E:SA: AC 68, f. 664.

⁵¹³ CO 26/5/1820. E:SA: AC 68, f. 675.

⁵¹⁴ CO 14/3/1821. E:SA: AC 69, f. 37v.

⁵¹⁵ JSS 12 y 13/12/1821: E:SA: Cj. 78, lg. 3, nº 2, f. 169.

⁵¹⁶ JSS 19/1/1822. E:SA: Cj. 78, lg. 3, nº 2, f. 170v.

⁵¹⁷ *Ibidem* ff. 170v-171.

La supresión de varias plazas de instrumentos llevó a la indigencia a quienes las ocupaban. Como testimonio, el violinista Victoriano Rodríguez se dirigía al Cabildo ofreciendo cantar en la capilla en la cuerda de bajo u otro cualquier destino que se le pudiese dar⁵¹⁸. A principios de 1822, Jacinto González, instrumentista, exponía que se había “suprimido su dicha plaza”, teniendo esposa y cuatro hijos que mantener y pidiendo que “se le tenga presente en lo sucesivo si fuese necesario el uso de contrabajo o bajón”⁵¹⁹. También el salmista Carlos Rogel se hallaba “en la mayor indigencia con su mujer y familia sin poder pagar los consumos”⁵²⁰. Mientras tanto, Doyagüe y Olivares estudiaban cómo llevar a cabo, con el máximo ahorro posible, las próximas funciones de Semana Santa, la nona y los maitines de la Asunción⁵²¹, y el Cabildo se planteaba cómo festejar la octava del Corpus sin que fuera tan manifiesta su pobreza para no dar lugar a murmuraciones⁵²².

En esta difícil situación, se elaboraba una lista de “Gastos indispensables de la Fábrica en el año de 1823”⁵²³. Ésta incluía reparos ordinarios, cerería y dependientes, entre los que se encontraban los músicos, cuyos datos aparecen en la tabla 2.10⁵²⁴.

Tabla 2.10. Plantillas y sueldos de músicos alrededor del Trienio Liberal

Nombre	Cargo	Sueldo 1819	Sueldo 1823	Variación	Sueldo 1826	Variación
Andrés de la Iglesia	Salmista	5.500	2.200	-60%	2.161 (Blanco)	-2,2%
Justo Encinar	Salmista	5.500	2.200	-60%	3.842 (Martínez)	-30%
Carlos Rogel	Salmista	5.500	2.200	-60%	4.078 (Benito)	+85%
					319 (López)	
José Ferrus	Bajonista	4.180	1.600	-61,7%	3.000	-28%
Manuel Nava	Bajonista	3.900	1.600	-59%	3.000	+87,5%
José Villa	Organista 2º	3.300	1.100	-66,7%	---	
Francisco Olivares	Afinación de órganos	550	550	0	550	
Manuel Doyagüe	M. Capilla	1.450	800	-43,9%	1.200	+50%
	Racioneros	2A 2B 2T	A 2T		2A 2T	
Total sueldos		29.880	12.250		18.180	

La Década Ominosa

El fin del periodo constitucional y la liberación del Rey y su familia de su prisión en Cádiz, trajeron consigo nuevas celebraciones solemnes a la Catedral. Así llegó a “todas las iglesias de la monarquía” un mandato de Fernando VII que pedía “se celebre un solemne funeral en sufragio por las almas de los que desde el siete de

⁵¹⁸ CO 7/1/1822. E:SA: AC 69, f. 121v.

⁵¹⁹ CO 28/1/1822. E:SA: AC 69, ff. 131-131v.

⁵²⁰ Se intentaba hacer lo posible por socorrerle, pero se “acordó se haga saber a todos los dependientes de Fábrica no se les puede pagar sus sueldos por meses como antes se hacía, y que en adelante se les abonarían por tercios si la Fábrica tuviese con qué hacerlo”. CO 1/2/1822. E:SA: AC 69, f. 132.

⁵²¹ CO 8/3/1822. E:SA: AC 69, ff. 138v-139.

⁵²² CO 20/5/1822. E:SA: AC 69, f. 153.

⁵²³ Esta lista, firmada por el canónigo Barreña, se encuentra en el LPJSS. E:SA: Cj. 78, lg. 3, nº 2.

⁵²⁴ Los nuevos gastos no contemplaban violines, violones ni contrabajos. Los datos de 1819 se encuentran en LCF 1806 a 1816. E:SA: Cj. 65, lg. 4, nº 7, ff. 86v-87.

marzo de 1820 han fallecido por sostener la causa de Dios y del Rey”, junto con una función de desagavios. El acto tuvo que ser aplazado por no poder asistir el Ayuntamiento y se decidió en su lugar cantar el solemne *Te Deum* previsto para el día siguiente⁵²⁵. El Capitán General ofició al Cabildo que deseaba asistir a las funciones, que quedaron en celebrarse los días 28 y 29 de octubre de 1823⁵²⁶.

En mayo de 1823, con la instauración del nuevo gobierno, se había producido un conflicto importante con los salmistas, al parecer de ideología liberal, que se enfrentaron al Cabildo y fueron despedidos⁵²⁷, encargándose el violinista Victoriano Rodríguez de regir el coro. Unos días después, se decidía poner edictos para convocar dos plazas de salmistas y gratificar a Rodríguez y a un ex fraile por haber regido el coro⁵²⁸. A pesar de lo que podría esperarse, el Cabildo tuvo una actitud indulgente con estos empleados, cuando desde la Catedral de Segovia, donde pretendían plaza, se preguntó si Romo, Encinar y Rogel habían sido “afectos al llamado liberalismo”. Se respondió que “nada tiene que decir el Cabildo en orden a la conducta política y moral de los susodichos que les pueda impedir conseguir sus pretensiones”⁵²⁹. Algunos mostraron su arrepentimiento y se les readmitió⁵³⁰. Mientras tanto, a la convocatoria de nuevas plazas de salmistas, respondían varios músicos de distintos lugares del país, que fueron examinados por Doyagüe. Uno de ellos fue el joven José Blanco, de Toro (Zamora), que tuvo una larga carrera en la catedral salmantina⁵³¹.

La escasez de rentas había producido una reducción importante de los medio racioneros músicos. Al final del Trienio Constitucional sólo quedaban Doyagüe y Olivares, como maestro de capilla y primer organista, el contralto Fermín Espinosa y los tenores Miguel Navarrete y José Carlos Borreguero, mientras que los niños de coro seguían desempeñando la prebenda de tiple⁵³². Como persistía el problema de encontrar voces de bajo para la capilla, Doyagüe y Olivares propusieron convocar oposiciones mediante edictos, donde constara la obligación de “regir el coro en los solemnes de primera clase, Semana Santa y Octava de Corpus”, acordándose después que se expidieran sin esa condición para no disuadir a los posibles aspirantes⁵³³. Mientras los músicos que quedaban trataban de recuperar sus sueldos anteriores o, al menos, conseguir una mejora en los actuales⁵³⁴, no se cubrían las plazas vacantes por no haber acudido opositores ante las condiciones poco atractivas⁵³⁵. Por otra parte, para las oposiciones de voz era necesario llamar a instrumentistas que participasen en

⁵²⁵ Sobre este tema se realizaron dos CE el 24/10/1823. E:SA: AC 69, ff. 304v-305.

⁵²⁶ CO 27/10/1823. E:SA: AC 69, f. 306.

⁵²⁷ CO 28/5/1823. E:SA: AC 69, f. 232v.

⁵²⁸ CO 9/6/1823. E:SA: AC 69, f. 235.

⁵²⁹ CO 25/6/1823. E:SA: AC 69, f. 241v.

⁵³⁰ Justo Encinar fue readmitido, algo que no ocurrió con Carlos Rogel, a pesar de los numerosos memoriales que envió durante los siguientes años CO 4/7/1823 y CO 25/8/1823. E:SA: AC 69, ff. 247v-248 y f. 267.

⁵³¹ CO 18/8/1823. E:SA: AC 69, f. 264v.

⁵³² E:SA: LRSC 1823-1824.

⁵³³ CO 8/3/1824. E:SA: AC 69, ff. 354-354v.

⁵³⁴ Así se expresaban los instrumentistas Ferrus y Nava, cuyas pretensiones pasaban a Junta para ser estudiadas CO 8/3/1824. E:SA: AC 69, f. 355v.

⁵³⁵ El asunto volvía nuevamente a la Junta en mayo de 1824. CO 21/5/1824. E:SA: AC 69, f. 381.

el examen, como ocurrió con la media ración de contralto, que obtuvo José Burgaleta⁵³⁶. Mientras tanto, había sólo dos salmistas en activo⁵³⁷ y, en diciembre de 1824, uno de ellos consiguió plaza en Toledo, quedando solo José Blanco⁵³⁸. A punto de celebrarse las fiestas navideñas, Doyagüe manifestaba que no podrían cantarse los maitines de Navidad como de costumbre y sólo podrían hacerse alternando los salmos con el órgano⁵³⁹. Se acordó hacerlo así y empezar los maitines a las diez, como se hacía antiguamente. Habría que esperar al año siguiente para contratar dos nuevos salmistas⁵⁴⁰.

Con motivo del primer aniversario de la libertad del Rey, el primero de octubre de cada año se declaró de gala “en todos los dominios de S. M.” y se ordenó que en todas las iglesias del Reino se cantase “un solemne Te Deum en acción de gracias al Todopoderoso con asistencia de las autoridades, cuerpos y comunidades, que lo tengan de costumbre en tales casos”⁵⁴¹. Poco después, otra real orden instauraba cada año otra función en el día del Patrocinio del Patriarca San José, como desagravio “de la impiedad, irreligión y desórdenes que se han cometido desde el año de 1808”⁵⁴². Estas fiestas pasaban a ser “de tabla”, de forma que a medida que disminuían las rentas del Cabildo, aumentaba el número de solemnidades obligadas.

A finales de 1825, la capilla de música prácticamente había desaparecido⁵⁴³. La Junta proponía que se debería “arreglar la formación de la capilla” y estudiar “cuántas y cuáles fiestas deberán ser con música instrumental, y si serán útiles los profesores que se hallan en casa”⁵⁴⁴. Mientras tanto, había que contratar músicos de fuera en las ocasiones solemnes, como ocurrió en la Pascua de 1827, octava del Corpus y Asunción de Nuestra Señora⁵⁴⁵. Lo mismo hubo que hacer para las honras fúnebres de los “Reyes Padres”⁵⁴⁶ y de la tercera esposa de Fernando VII. A instancias de la Junta

⁵³⁶ Para estas prueba se encargó a Doyagüe que avisase a los instrumentos necesarios para el examen, gratificando por ello a los profesores que participasen. CO 11, 14 y 16/6/1824. E:SA: AC 69, ff. 388, 389-389v, 390.

⁵³⁷ Por ello, en octubre del mismo año, se acordaba expedir edictos para estas plazas, ofreciendo una renta mayor y advirtiendo que en el caso de que un aspirante, “por su voz e instrucción merezca mayor asignado que los 300 ducados, se le aumentara lo que parezca”. Al día siguiente se acordaba convocar plazas de bajo. En ambos casos se indicó la conveniencia de enterarse de la conducta moral y política de los pretendientes, antes de otorgar las correspondientes plazas. CO 6 y 7/10/1824. E:SA: AC 69, ff. 432-432v, 433.

⁵³⁸ CO 10/12/1824. E:SA: AC 69, ff. 456v-457.

⁵³⁹ CO 22/12/1824. E:SA: AC 69, f. 461. Esta situación permanecería en los siguientes años.

⁵⁴⁰ Pedro Martínez y Juan Benito González. CO 10/6/1825 y 18/7/1825. E:SA: AC 69, ff. 520 y 534v.

⁵⁴¹ CO 20/10/1824. E:SA: AC 69, f. 436v.

⁵⁴² CO 5/4/1825. E:SA: AC 69, ff. 499v-500.

⁵⁴³ Con motivo de una solicitud de Manuel Nava, a quien no se habían pagado en los últimos años las cuerdas para el contrabajo, se decía que no había lugar a su pretensión “en atención a que son raras veces las que se usa el contrabajo por no haber actualmente Capilla de Música”. CO 2/9/1825. E:SA: AC 69, f. 564v.

⁵⁴⁴ La cuestión se planteaba con ocasión de un memorial del violinista Victoriano Rodríguez pidiendo una ayuda. CO 16/9/1825. E:SA AC 69, ff. 572-572v.

⁵⁴⁵ CO 6/6/1827. E:SA: AC 70, f. 205v.

⁵⁴⁶ En este caso “por no tener orquesta esta Santa Iglesia se habían llamado unos músicos del Regimiento de Málaga que se hallaba en esta ciudad”. CO 13 y 17/7/1829. E:SA: AC 70, ff. 495v-496.

encargada de mejorar la música en la Catedral, a finales de 1831, Doyagüe y Olivares presentaron un plan para la provisión de las seis capellanías de música y una plaza de voz bajo, “cuyo coste asciende a once mil quinientos veinte reales anuales, inclusa la dotación de trescientos ducados que se señalan al que fuere provisto en dicha prebenda por la obligación de regir el coro”, con la previsión de que los mozos de coro aprendiesen para ostentar los puestos de música en el futuro⁵⁴⁷. Meses más tarde, se presentaba en cabildo un extenso dictamen de la Junta

sobre provisión de una prebenda de bajo y restauración de la Capilla de Música proporcionando por ahora algunos instrumentistas que den lección a los Capellanes y mozos de coro para que se consiga dentro de poco tiempo y a poca costa reponerla si no en el pie en que se hallaba anteriormente, al menos de un modo suficiente para celebrar las funciones solemnes con algún decoro y magnificencia⁵⁴⁸.

Había coincidencia en la dificultad de encontrar un músico que pudiese desempeñar la voz de bajo y regir el coro, por lo que se decidió expedir edictos con la obligación de actuar como sochantre sólo en las ocasiones solemnes que señalasen maestro y organista “dándosele por este trabajo ciento cincuenta ducados anuales sujetos a la rebaja que quepa por cada vez que falte a su deber”. El plan presentado por Doyagüe y Olivares para la reposición de la capilla, que se transcribe en el Apéndice I, constaba de dos violines, dos clarinetes y una trompa, cuyo intérprete tendría la obligación de impartir clases a los capellanes y niños de coro que quisieran aprender su instrumento. El primer clarinetista tendría “agregada” la flauta y el segundo y el trompista debían tocar el bajón, aumentándose el salario de este último según fuese adiestrándose en este instrumento bajo la supervisión de Doyagüe.

Para ver si el plan era factible, la Junta recabó el informe de la Contaduría, y al considerarse “que la fábrica puede atender a él sin detrimento de sus atenciones ordinarias, y aun de las extraordinarias”, fue aprobado en todo su contenido. En la aplicabilidad de este plan se contaba el ahorro que supondría no tener que contratar músicos de fuera para las fiestas solemnes y el hecho de que el salario del segundo organista había pasado a la contaduría de la mesa capitular. Otra indudable ventaja era que a los capellanes y mozos de coro “se les abre una carrera” y “luego que se impongan en los respectivos instrumentos a que se dediquen, por una pequeña retribución, llenarán el hueco de profesores a quienes en otro caso fuera preciso dotar competentemente”. Contemplaba también la posibilidad de que algún mozo consiguiera trabajo fuera y “a más del honor que resultaría a la misma Iglesia, consigue la satisfacción de dar salida a sus hijos, pues no habiendo capellanías para todos, no todos podrán seguir la carrera eclesiástica”. Además, acallaría posibles críticas por parte del pueblo

porque no se trata de erigir de nuevo una Capilla de Música, sino de admitir sólo cuatro profesores con el objeto manifestado; y esta medida lejos de causar extrañeza, será bien recibida del público, y mucho más de la gente vulgar, que confundiendo todas las ideas, y desconociendo la diferencia del objeto a que se hallan consagrados los fondos de Mesa y Fábrica, se persuade no hay capilla para que valgan más las prebendas.

Tampoco se olvidaba el “decoro” de la institución, ya que las principales catedrales de España tenían capillas más o menos numerosas y quien supiera que en

⁵⁴⁷ CO 5/12/1831. E:SA: AC 71, ff. 143v-144.

⁵⁴⁸ Este dictamen de la Junta y todo lo relacionado, incluido el plan que formaron Doyagüe y Olivares, se encuentra en CO 9/4/1832. E:SA: AC 71, ff. 177v-179v.

Salamanca había sólo cuatro prebendados de voz “estará muy lejos de pensar se carece de la parte instrumental, tan necesaria para su acompañamiento, reducido hace tantos años al órgano, que aunque manejado por una mano diestra, no llena el vacío de la música”. Indicaba, además, que mantener esta situación suponía un trabajo excesivo para Francisco Olivares, al cual habría que recompensar por ello.

Regencia de María Cristina y reinado de Isabel II

A raíz del anterior acuerdo, comenzaron a llegar memoriales de músicos que pretendían las plazas, mientras los salmistas seguían supliendo las voces de bajo. En aplicación del plan de Doyagüe y Olivares, en octubre de 1834 se encomendaba a Domingo Rodríguez una capellanía de coro “con plaza de primer violín”⁵⁴⁹. En 1834 falleció el segundo organista y se acordó proveer la plaza en un capellán adecuado y se pidió a Doyagüe y Olivares “marquen las obligaciones que ha de tener el segundo organista”⁵⁵⁰. Poco después, se encomendaba el puesto a Santiago Tejero⁵⁵¹ y se admitía un mozo de coro “bajo la condición de desempeñar la plaza de segundo violín, o la de tercero o cuarto, según le previniere el Sr. Maestro de Capilla”⁵⁵².

El nuevo repunte y estabilidad de la música se vería pronto truncado con el advenimiento del nuevo gobierno liberal y sus medidas desamortizadoras. A principios de 1837, tenía que celebrarse por orden real, una función de exequias por “todos los que perecieron en el levantamiento del asedio de la ilustre e invicta Bilbao”⁵⁵³ y el Cabildo manifestaba que las rentas de fábrica “estaban intervenidas”. Ante este problema fue el Ayuntamiento quien se hizo cargo de los gastos.

A finales de junio del mismo año, el Ayuntamiento había acordado con el Jefe Político que “la promulgación solemne de la Constitución de 1837 se verifique el día de mañana a las doce de ella; y deseando dar a este acto toda la ostentación que permitan las circunstancias locales de esta capital”⁵⁵⁴, invitaba a asistir al Cabildo, que escogió a cuatro de sus miembros para ello. El 1 de julio de 1837, el Obispo envió un oficio indicando que debiendo jurarse al día siguiente la Constitución, dispusiese el Cabildo lo necesario para ello, “reuniéndose en la Sala Capitular después de horas, a cuyo acto se ha propuesto asistir; y celebrar enseguida la misa de acción de gracias y *Te Deum*; y que remite un ejemplar de dicha Constitución según se le encarga por Real Orden comunicada en el correo de ayer”⁵⁵⁵. Nuevamente se volvía a estas grandes celebraciones sin disponer de suficientes medios para ello.

Las nuevas medidas desamortizadoras hacían mella en la Catedral, mientras el Deán exponía al Cabildo “si convendría elevar a la Corte una exposición igual a la que han dirigido los Cabildos de las Iglesias de Toledo, Santiago, Cuenca y otros,

⁵⁴⁹ CO 20/10/1834. E:SA: AC 71, f. 451v.

⁵⁵⁰ Fueron las siguientes: “1º. Será obligación del segundo organista el tocar todos los días de oficio doble y semidoble en las misas y vísperas. Asimismo será de su obligación el tocar en las ausencias y enfermedades, o cuando el primer organista se halle ocupado en el altar. 3ª y última. También tocará en las funciones de 1ª clase en que se acostumbra tocar los dos órganos. CO 17/10/1834. E:SA: AC 71, ff. 350v-351. (450v-451).

⁵⁵¹ CO 24 y 30/10/1834. E:SA: AC 71, ff. 452, 453.

⁵⁵² Se trataba de Pedro Martín Sánchez. CO 13/11/1834. E:SA: AC 71, f. 458.

⁵⁵³ CO 13/1/1837. E:SA: AC 72, f. 26.

⁵⁵⁴ CE 28/6/1837. E:SA: AC 72, f. 56v.

⁵⁵⁵ CE 1/7/1837. E:SA: AC 72, f. 57.

manifestándoles el estado precario a que se verá reducido el clero de llevarse a efecto la supresión del diezmo”⁵⁵⁶. A pesar de todo, la ley de 29 de julio de 1837 abolía el diezmo, aunque tal medida afectaba también al Estado, que percibía una parte de aquél. Por ello, el mismo día que se decretaba su supresión, se declaraba vigente de manera interina bajo la jurisdicción del Estado, que se adjudicaba la mitad de su producto, dejando el otro medio diezmo para las necesidades eclesiásticas⁵⁵⁷.

Como era de esperar, los empleados de la Catedral volvieron a acusar la falta de rentas, tanto los que cobraban de la fábrica, como de la mesa capitular. Así, comenzaba a tratarse un nuevo “arreglo” de salarios, absteniéndose de suprimir empleos pues “sería muy sensible a una corporación ilustre y generosa haber de despedir a unos criados fieles que por muchos años la han servido con honor”, y acordó comunicar a todos que a partir del primero de noviembre no percibirían el sueldo íntegro, participando de forma proporcional de las existencias de la fábrica, y “de los fondos que en lo sucesivo entregue la Junta Diocesana”⁵⁵⁸. Ante esta reducción, pronto comenzaron los memoriales, en primer lugar de los salmistas⁵⁵⁹, que indicaban no tener suficiente para vivir con la nueva asignación, y después los mozos de coro, que se quedaron sin aguinaldo en ese año de 1837. A finales de enero de 1838, se volvió a tratar sobre los salarios de los dependientes, que se habían visto reducidos a la mitad, por lo que algunos no tenían lo necesario para su subsistencia, acordando que a los que menos tenían se les redujese sólo un 20 %⁵⁶⁰. El resultado de estas medidas, que entrarían en vigor el 1 de febrero, se expone en la siguiente tabla, donde figuran el salario inicial, la rebaja efectuada y lo que pasarían a cobrar a partir de ese momento.

Tabla 2.11. Plantilla y reducción de salarios en reales de 1838 a 1851⁵⁶¹

	Inicial	1838	1842	1843	1851
Bajonista Nava	3.502 rs	2.382 (-32%)	2.200 (-7,9%)	2.200	3.000 (+36,3%)
Bajonista Olmedo	1.460	1.061 (-27,3%)	1.100 (+3,7%)	1.200 (+9%)	2.200 (+83%)
Salmista Blanco	5.110	3.220 (-36,9%)	4.000 (+24%)	4.020 (+2%)	4.000 (-2%)
Salmista Martínez	3.850	2.580 (-33%)	3.000 (+16,3%)	3.000	3.300 (+10%)
Salmista Posada / Petisco	4.235	2.753 (-35%)	3.300 (+28,3%)	3.300	2.920 (-11,5%)
Salmista López	4.400	2.816 (-36%)	3.600 (+27,9)	3.600	4.000 (+11%)
Salmista Conde	5.110	3.220 (-37%)	-----	-----	-----
Salmista Álvarez	3.300	2.277 (-31%)	-----	-----	-----
Santiago Tejero / Quevedo	2.200	1.562 (-29%)	1.800 (+15%)	2.000 (+11%)	3.000 (+50%)
Maestro de capilla	1.500	1.110 (-26,7)	900 (-19%)	1.000 (+11%)	-----
Organista por la afinación	500	420 (-16%)	550 (+32,5)	400 (-27,2%)	-----
Domingo Rodríguez (vn)	-----	-----	1.055 rs	-----	-----

⁵⁵⁶ CO 26/6/1837. E:SA: AC 72, f. 56.

⁵⁵⁷ Ver Pérez Alhama (1967): *La Iglesia y el Estado Español...*, pp. 38-39.

⁵⁵⁸ CO 23/10/1837. E:SA: AC 72, ff. 90-90v.

⁵⁵⁹ Ambas reivindicaciones se exponían sin éxito en CO 22/12/1838. E:SA: AC 72, f. 106.

⁵⁶⁰ CO 26/1/1838. E:SA: AC 72, f. 109v.

⁵⁶¹ Los datos iniciales y de la primera reducción están en LPJSS 1824 a 1840. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, nº 6, s.f. Se han añadido los nombres de los medio racioneros de voz, que cobraban de la mesa capitular, tomados del LRSC 1838 en 1839. Los datos de 1842 a partir de JSS 26/11/1842. LPJSS (1840-1855), ff. 44-45v. Cj. 66 bis, lg. 1, nº 7; los de 1843 de JSS 5/1/1843. LPJSS, f. 49v. Cj. 66 bis, lg. 1, nº 7; sobre 1851 CE 20/11/1851. E:SA: AC 75, ff. 61-62.

	Inicial	1838	1842	1843	1851
Fermín Espinosa (A)	½ Ración				
Miguel Navarrete (T)	Id.				-----
José Carlos Borreguero (T)	Id.				
Colegio niños de coro (S)	Id.				
Salario total	35.167	23.401 (-33 %)	21.505 (-8,1%)	20.720 (-3,7%)	22.420 (+8.2)

En enero de 1839, gracias a la aplicación de la ley de dotación del culto y clero de 21 de Julio del año anterior, “que servirá de regla en el presente para la distribución del medio diezmo”⁵⁶², acordó la Junta “se les abone a todos los dependientes el descuento que se les hizo en los dos meses de Noviembre y Diciembre de 1837 y se les complete todo el sueldo de 1838, recibiendo lo de este año en dos o tres meses”⁵⁶³. A finales de julio de 1839, Olivares exponía que no había “quien desempeñe algunos papeles de canto de capilla” en las próximas fiestas de la patrona de la Catedral, y sugería al Cabildo que se encargase este trabajo a los capellanes de coro, dándoles por ello alguna gratificación⁵⁶⁴.

A partir de 1840, la Junta Diocesana había comenzado a entregar cierta cantidad para repartir entre quienes habían desempeñado las prebendas vacantes de música, cuyo reparto solicitaron con éxito varios capellanes, mozos de coro y algún salmista⁵⁶⁵. Un año después, repitieron la solicitud produciéndose disensiones sobre quiénes debían percibirla. Para evitar que la capilla de música quedase desatendida, se acordó hacer los repartos como en el ejercicio anterior y “oyendo a los Señores Prebendados de Música, designe al Cabildo los sujetos a cuyo cargo ha de estar exclusivamente el desempeño de las Prebendas vacantes”⁵⁶⁶. La situación de la capilla, en estos últimos meses de la vida de Doyagüe, era muy precaria, y subsistía gracias a estos mozos de coro y capellanes músicos, que recibían compensaciones mínimas por ello. Los niños de coro desempeñaban la prebenda de tiple y no se había cubierto ninguna vacante de voz.

En esta coyuntura, una de las primeras intervenciones de José Carlos Borreguero cuando, en 1841, se encargó de sustituir interinamente a Doyagüe fue solicitar que la festividad de la Asunción se hiciese “con toda orquesta”, como había sido siempre, pues no conllevaría excesivos gastos⁵⁶⁷. Estas peticiones se convirtieron en habituales cuando, en septiembre de ese mismo año, Mendizábal extendió al clero secular sus medidas desamortizadoras, declarando como nacionales todas sus posesiones, hecho que obligó al Cabildo a tomar medidas drásticas comunicando a todos los “dependientes” de mesa capitular y fábrica que “desde el primero de Octubre han de estar atentos en sus sueldos y asignaciones a lo que el Gobierno resuelva”, sin que el Cabildo pudiese comprometerse de otra forma con ellos⁵⁶⁸.

⁵⁶² Se menciona con motivo de la junta 11/6/1839, sobre cómo distribuir determinadas cargas entre convalecientes. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, nº 6, s.f.

⁵⁶³ JSS 12/1/1839. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, nº 6, s.f.

⁵⁶⁴ CO 29/7/1839. E:SA: AC 72, f. 216.

⁵⁶⁵ Eran los capellanes Astudillo y Herrero, los mozos José Sabas Hernández, Pedro Martín y Manuel Téllez, además del salmista José Blanco. CO 27 y 30/3/1840. E:SA: AC 72, ff. 250-250v.

⁵⁶⁶ CO 19/4/1841. E:SA: AC 73, f. 49v.

⁵⁶⁷ CO 9/8/1841. E:SA: AC 73, ff. 84-84v.

⁵⁶⁸ LPJSS (1840-1855), ff. 38-38v. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, nº 7 y CO 29/10/1841. AC 73, f. 101v.

Todos los trabajadores continuaron al servicio de la Catedral, aunque con una profunda reducción de sus salarios, que se materializó en un nuevo “arreglo”, sólo unos días antes del fallecimiento de Doyagüe. La medida se tomaba “en calidad de por ahora”, hasta que el gobierno “tomase en consideración la reclamación que acordó hacer la Junta a S. A. el Regente del Reino”⁵⁶⁹. Además de ajustar estos salarios a los músicos de plantilla, a Borreguero y Olivares se les dieron 2000 reales para repartirlos, en concepto de gratificación, entre los que habían desempeñado las plazas vacantes de la capilla durante el año de 1840. Más adelante se establecía un “acuerdo definitivo” y llegaba la rebaja anunciada⁵⁷⁰.

Con motivo de la última reducción, el Cabildo afirmaba que su disponibilidad para pagar los salarios dependía del tiempo y forma en que el Gobierno efectuase la correspondiente distribución. Consideraba, además, que sus empleados “son acaso mejor librados entre todas las [catedrales] del Reino”, que se habían visto obligadas, en su práctica totalidad, a despedir trabajadores “y menos son aún en las que quedan con apenas lo necesario para su subsistencia”. Se discutió sobre la asignación hecha al “Maestro director del canto” (1000 reales), que debería tener lugar con efectos de 1 de octubre de 1841, en que Borreguero había empezado a desempeñar esta función. Se insistió en la necesidad de gratificar este trabajo e incluirlo en las nóminas del personal del Cabildo “toda vez que este destino es supletorio de la prebenda de maestro de capilla, que a esta cualidad reunía la de director del canto del coro”⁵⁷¹. También se hacía presente que en las fiestas que en el futuro pidiese el Ayuntamiento, se le haría saber a éste “que apremiado por la escasez de recursos, no puede seguir haciéndolas sin que aquella corporación contribuya por su parte como de antiguo lo practicaba”. Por otra parte, en todas las funciones con orquesta había que reforzar la capilla, como ocurrió durante los años siguientes en la festividad de la Asunción⁵⁷².

A partir de 1844, en que la orquesta sólo asistió a la misa de la Asunción⁵⁷³ y a las lamentaciones y misereres de Semana Santa⁵⁷⁴, se esperaba de los capellanes y los demás que cantaban con la capilla los domingos y “fiestas de iglesia”, que siguieran “prestando el servicio con el desinterés que es de esperar de unos dependientes, a quienes en sus buenos y aun solo regulares días ha retribuido la Iglesia con decoro”⁵⁷⁵. En enero de 1846 se reconsideraron nuevamente los salarios y se acordó que la capilla siguiese “como en la actualidad se encuentra”, aunque gratificando anualmente a Borreguero, Astudillo y Herrero con 160 reales obtenidos de la renta de la prebenda de tiple, que cobraba el Colegio de Mozos de Coro, pues éste tenía fondos propios⁵⁷⁶. El maestro sufría una apreciable reducción, pero se consideraba justa por

⁵⁶⁹ JSS 26/11/1842. LPJSS (1840-1855), ff. 44-45v. Cj. 66 bis, lg. 1, nº 6.

⁵⁷⁰ JSS 5/1/1843. LPJSS (1840-1855), ff. 46-49v. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, nº 7.

⁵⁷¹ La respuesta negativa del Gobierno a la dotación de esta plaza se leía en JSS 18/11/1843. LPJSS Cj. 66 bis, lg. 1, nº 7, f. 57. Se pensaba que se trataba de un error y se decidía exponer “las razones poderosas que hacen indispensable la existencia de un maestro que dirija el canto en el coro”. CO 20/11/1843. E:SA: AC 73, f. 193. La fábrica, de momento, siguió pagando el magisterio a Borreguero.

⁵⁷² CO 19/5/1843 y 20/5/1844. E:SA: AC 73, f. 170 y ff. 218-218v.

⁵⁷³ CO 12/8/1844. E:SA: AC 73, f. 232.

⁵⁷⁴ CO 10/3/1845. E:SA: AC 73, f. 266v. Esta situación se repetirá en los años siguientes, citamos como ejemplo CO 26/3/1847, AC 73, f. 364.

⁵⁷⁵ CO 3/8/1844. E:SA: AC 73, ff. 230v-231.

⁵⁷⁶ CO 19/1/1846. E:SA: AC 73, ff. 306v-307.

“los pocos o ningunos trabajos que hoy ofrece la composición de nuevas obras, habidas en consideración las muchas y muy preciosas que contiene el archivo”⁵⁷⁷. De este dictamen, que supuso prácticamente el fin de la capilla y que aprobó el Cabildo, se desprende que esas “muchas y muy preciosas” obras del archivo eran principalmente las de Doyagüe.

La supresión de la capilla causaba dos problemas fundamentales⁵⁷⁸: la necesidad urgente de una persona que rigiese el coro, a quien debían obedecer salmistas y mozos, y la imposibilidad de interpretar las misas y demás obras existentes en el archivo, sin la dotación necesaria de músicos, pues el “archivo carece de misas que se hallen en armonía con la supresión de la Capilla”. Vistos los problemas que causaría admitir un sochantre, cuando se había decidido no contratar más salmistas, y componer las misas que se ajustasen a las circunstancias, se acordó “restablecer la Capilla de Música en el estado que tenía en veinte y tres de marzo del actual”⁵⁷⁹.

En la primavera de 1847, los restos de la antigua y rica capilla musical se reducían a los cantores Borreguero y Espinosa, los organistas Olivares y Quevedo, los salmistas que colaboraban, los capellanes Astudillo (tenor), Herrero (contralto) y Moro (contralto) y los bajonistas Nava y Olmedo. Un año después, Borreguero planteó, como era habitual, la cuestión de si debía hacerse la Semana Santa con orquesta como en los años anteriores. El Cabildo le contestó afirmativamente, “pero que así en la Semana Santa como en todas las demás solemnidades en que aquélla haya de emplearse, se usen exclusivamente las piezas músicas hechas por el difunto Maestro de Capilla D. Manuel Doyagüe”⁵⁸⁰.

En noviembre de 1851, seguramente con vistas a la próxima aplicación del Concordato entre la Santa Sede y el Gobierno Español de 16 de marzo de ese mismo año⁵⁸¹, el Cabildo hacía un nuevo esfuerzo para regular los sueldos de los empleados de la fábrica, estableciéndose un nuevo “arreglo”, que se refleja en la tabla 2.11⁵⁸². Sin embargo, muy pronto las cosas cambiarían con la nueva normativa, que no consideraba, por ejemplo, a los bajonistas, de los que el más antiguo, Manuel Nava, moría en diciembre de ese mismo año⁵⁸³. En abril de 1852 el Cabildo salmantino exponía sus necesidades de músicos⁵⁸⁴, proponiendo que se nombrase un maestro de capilla, un primer organista, ambos “con obligación de enseñar”, a los que debían unirse un contralto, un tenor y un bajo. Además, se insistía en la importancia de celebrar el culto “con el decoro y aparato” a que estaban acostumbrados los fieles de

⁵⁷⁷ Dictamen de la JSS 17/3/1846, aprobado en CO 23/3/1846. E:SA: AC 73, ff. 318-318v.

⁵⁷⁸ JSS 24/4/1846. LPJSS (1840-1855), ff. 89-89v. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 1, n° 7. Aprobado en CO 27/4/1846. E:SA: AC 73, ff. 324v-325v.

⁵⁷⁹ Leído y aprobado en CO 27/4/1846. E:SA: AC 73, ff. 324v-325v.

⁵⁸⁰ A este acuerdo se hacía referencia en el capítulo primero. CO 1/4/1848. E:SA: AC 73, f. 395v.

⁵⁸¹ En Pérez Alhama (1967). *La Iglesia ...se encuentra un estudio relativo a la legislación entre la Iglesia y el Estado Español*, partiendo de este Concordato.

⁵⁸² Este arreglo, que se muestra en la tabla 2.11 se acordó en CE 20/11/1851. E:SA: AC 75, ff. 61-62.

⁵⁸³ En CO 9/12/1851 se hablaba ya de memoriales de aspirantes a la plaza de bajonista vacante por muerte de Manuel Nava. E:SA: AC 75, f. 66v.

⁵⁸⁴ Se leyó un oficio del Obispo con una real orden del Ministerio de Gracia y Justicia de 29 de marzo, que pedía que, antes de hacerse el nombramiento de capellanes o beneficiados, las catedrales y colegiatas “prefijasen” a la mayor brevedad el número de estos puestos que debían ocuparse por eclesiásticos “con oficio de músicos”. CO 2/4/1852. E:SA: AC 75, ff. 83v-84.

Salamanca, “donde rige desde siglos la loable costumbre de tributar al Todopoderoso las alabanzas que le son debidas con la pompa y majestad de una de las primeras catedrales del reino, a cuya magnificencia contribuía la capilla de música”. También se destacaba la imposibilidad de encontrar presbíteros con voz de tiple “encomendada desde hace muchos años a los niños seises”, señalando la conveniencia de reclamar del Gobierno una cantidad destinada a ellos⁵⁸⁵.

Pero según el nuevo Concordato, en las catedrales sufragáneas habría sólo “cuatro oficios anejos a otros tantos beneficios con destino al servicio de la capilla de música, correspondiendo exclusivamente a los prelados la designación de aquellos”⁵⁸⁶. El 2 de agosto de 1852, se leía un real decreto de la Reina con el nombramiento como beneficiados de los antiguos medio racioneros Olivares, Espinosa y Borreguero, “con los oficios de organista, contralto y tenor, conservando todas sus actuales consideraciones y la dotación que por el Concordato les está asignada”⁵⁸⁷. Junto con el resto de los capellanes aparecían, como nuevos beneficiados, los músicos Tejero, Astudillo y Herrero. La presencia de instrumentos como violín o bajón tuvo que resolverse por medio de contratos temporales⁵⁸⁸. Ante esta situación, algunos de los capellanes y mozos de coro que se habían formado en la catedral salmantina y habían reforzado la capilla de música, trataban de acomodarse en otros templos, contribuyendo muy probablemente a la difusión de la música de Doyagüe. Éste fue el caso de José Sabas, que tocaba el bajón, y Romualdo Madrid, que cantaba como tenor, que obtuvieron plaza en la Catedral de Plasencia⁵⁸⁹. Poco después Ángel Carro se situaba como contralto en Coria⁵⁹⁰.

En este estado de decadencia de la capilla, no comparable a su esplendor en la plenitud de la actividad de Doyagüe, el Obispo comunicaba al Cabildo, en noviembre de 1855, que había “proveído decreto” sustituyendo el oficio de maestro de capilla por el de músico contralto, “puesto que así conviene más al servicio del culto divino en opinión del Cabildo”⁵⁹¹. Así, el magisterio que desempeñó Doyagüe durante la mayor parte de su vida, tan prestigioso en otro tiempo, dejó de existir formalmente, aunque siguió cubierto de facto por maestros como Borreguero y Astudillo. Doyagüe fue, por tanto, el último maestro de capilla en propiedad según la legislación del Antiguo Régimen.

Sin embargo, a pesar de las cortísimas rentas de la fábrica, la capilla de música no desapareció, debido a un arreglo que se hizo en 1857 a propuesta del beneficiado

⁵⁸⁵ Informe de la JSS 20/4/1852, aprobado en CO 26/4/1852. E:SA: AC 75, ff. 86-86v.

⁵⁸⁶ Así se expresaba la Real Orden de 16 de Mayo de 1852. Todo lo relacionado con este tema a continuación se encuentra en CO 7/3/1853. E:SA: AC 75, ff. 140v-141v.

⁵⁸⁷ CO 2/8/1852. E:SA: AC 75, ff. 100-100v. Estos nombramientos, junto con los de otros beneficiados de catedrales sufragáneas, aparecieron publicados en *El Faro Nacional*, revista de jurisprudencia y periódico oficial de varias entidades jurídicas. Domingo, 8/8/1852, nº. 117, p. 518.

⁵⁸⁸ Había quedado vacante una plaza de bajón por el fallecimiento de Manuel Nava, pero la nueva legislación no contemplaba esta clase de puestos, “indispensables para celebrar con la debida solemnidad los oficios divinos”. El problema se resolvió contratando por seis reales diarios al bajonista Pedro Martín, que tocaba también violín y flauta y había solicitado la vacante, dada la imposibilidad de que optasen músicos de fuera por el corto salario que se ofrecía. CO 11/4/1853. E:SA: AC 75, f. 144v.

⁵⁸⁹ CO 7/3/1853. E:SA: AC 75, f. 142.

⁵⁹⁰ CO 18/4/1853. E:SA: AC 75, f. 146.

⁵⁹¹ CO 19/11/1855. E:SA: AC 75, f. 358v.

Santiago Estévez⁵⁹². Desde entonces no cambió significativamente el estado de la música en la catedral, que continuó contratando músicos de fuera para las festividades solemnes e interpretando la música de Doyagüe hasta que se impusieron los postulados del *Motu Proprio* de Pío X.

5.1.9. Géneros musicales utilizados en la liturgia

La presencia de los distintos géneros musicales en la iglesia, tenía un carácter funcional, articulando y, en cierto modo, rellenando los tiempos del culto⁵⁹³. Además de los géneros propiamente litúrgicos (misas, motetes, lamentaciones, himnos, salmos, etc.), cuyo texto estaba en latín y se cantaban en distintas partes de la misa y el oficio, se interpretaban también villancicos⁵⁹⁴, que eran piezas en lengua vernácula, cuya importancia se pone de manifiesto a partir de las descripciones de las fuentes de la época y por la abultada presencia de obras de este tipo en el Archivo Catedral. Cuando la capilla acudía a las llamadas “fiestas de fuera”, interpretaba los mismos géneros que en la catedral y en el tiempo en que se encargó de la música de la vecina universidad. La producción musical de Doyagüe obedece a las necesidades de la capilla durante el periodo que ostentó el magisterio; por ello, la parte principal de su obra está formada por música con texto en latín y, además, se conserva una elevada cantidad de villancicos. De todo ello, se tratará en el capítulo cuarto.

Como se ha visto en las tablas anteriores, durante el Oficio Divino de los días solemnes, se daba una gran importancia a la polifonía clásica y, especialmente, a la música “a papeles”, que interpretaba la capilla y brillaba particularmente en determinadas festividades del calendario temporal. Además, se introducían modificaciones en las principales horas; así, en los maitines de Navidad se cantaban ocho villancicos y en la víspera de los días del Triduo Sacro (jueves, viernes y sábado de la Semana Santa), la capilla entonaba tres piezas con textos de las *Lamentaciones de Jeremías* y después se cantaban los responsorios “a los que asisten dos racioneros músicos”⁵⁹⁵. No es necesario destacar aquí la importancia de las lamentaciones en la música española de la época, que así mismo constituyen un importante corpus en la obra de Doyagüe.

Otro ejemplo de música en el Oficio, determinada por el calendario litúrgico, es el de las completas de los sábados de cuaresma donde, en tiempos de Juan Martín, un racionero músico debía cantar el responsorio *In manus tuas* y la antifona *Salvanos* “junto a los que tocan el arpa y el violón, sin que éstos muden de sitio, para lo que el señor Maestro de capilla hará un papel que contenga la misma música que el libro por

⁵⁹² El nuevo acuerdo no suponía un aumento sustancial de gasto y dotaba a la capilla de diez músicos instrumentistas: cuatro violines, un clarinete, dos trompas y un contrabajo, “pudiendo aumentarse el número de músicos siempre que el Cabildo lo estime conveniente”. Por otra parte, se reducía considerablemente la actividad musical en los días no solemnes. CO 9/12/1857. E:SA: AC 75, ff. 521v-522v.

⁵⁹³ Encontramos un ejemplo ilustrativo en la última época del magisterio de Juan Martín, en que la Junta de Señores Seises aconsejaba al Cabildo mandar al maestro que compusiese motetes para el tiempo del ofertorio “de modo que dure hasta que el Preste vaya a cantar el prefacio...”. CO 14/8/1780. E:SA: AC 60, ff. 655v-656.

⁵⁹⁴ La presencia de villancicos en la liturgia está ampliamente explicada y documentada en Torrente (1997): *The sacred villancico...*, ver p. 75.

⁵⁹⁵ Las lecciones del segundo y tercer nocturno “las encomienda el sochantre entre los Sres. prebendados”. *Ceremonial de la Catedral de Salamanca...*, Tomo I, p. 197. ADS. M-753.

donde antes se decía, y esto se ejecute en dicho sitio”⁵⁹⁶. Otro caso es el de los maitines de la Asunción, fiesta de la catedral, cuyos dos salmos debían ser interpretados por la capilla de música⁵⁹⁷. En las misas y honras fúnebres se cantaban las piezas correspondientes (misas y oficios de difuntos), que incluían motetes y a veces villancicos en las misas, como documenta Álvaro Torrente⁵⁹⁸.

En las rogativas y procesiones que tenían lugar dentro de estos actos, se ponía en el altar mayor el Cristo de las Batallas durante tres días y, al terminar las horas de la mañana, solía cantarse una letanía y una misa solemne y después de maitines una salve⁵⁹⁹. Cuando se consideraba que la rogativa había tenido éxito se sustituía la procesión por la interpretación de un *Te Deum*⁶⁰⁰. Por otra parte, los acontecimientos de especial significación determinaron celebraciones extraordinarias que quedaron institucionalizadas para los años sucesivos. Citemos como ejemplo los actos conmemorativos del famoso Terremoto de Lisboa, ocurrido el año de nacimiento de Doyagüe, que quedaron incorporados al ceremonial de la Catedral⁶⁰¹.

5.2. Otras instituciones

5.2.1. La música en la Universidad de Salamanca

A principios del siglo XVIII la Universidad de Salamanca no tenía capilla musical propia y se valía para las celebraciones académicas y festivas de los músicos de la Iglesia de San Martín y otros de fuera; según Pérez Prieto, los músicos de la catedral no concurrían a la universidad por desavenencias entre las dos instituciones⁶⁰². En 1704, el Cabildo, a petición de la universidad, acordó que a los actos de ésta acudiese media capilla de música de la catedral⁶⁰³, situación que se mantuvo hasta que, en noviembre de 1720, la universidad se dotó de una capilla

⁵⁹⁶ Tomado de la reforma del culto divino de 1741, que consta en CO 7/5/1762. E:SA: AC 57, ff. 285-285 v.

⁵⁹⁷ En CO 13/8/1764 Juan Martín exponía al Cabildo la imposibilidad de hacerlo así, por la falta de voces que tenía la capilla al estar algunas plazas vacantes y varios músicos enfermos. Por ello, el maestro solicitaba que se hiciesen estos salmos “por el coro con el órgano”, con clara referencia a hacerlo en canto llano con los salmistas. E:SA: AC 57, f. 713 v.

⁵⁹⁸ En la misa se utilizaban villancicos en pocas ocasiones, como muestra una tabla incluida en Torrente (1997): *The sacred...* p. 75.

⁵⁹⁹ Hay uno de los muchos ejemplos de este caso en CE de 14/11/1764. E:SA: AC 57, f. 766v.

⁶⁰⁰ En una de estas ocasiones, las actas capitulares indican: “...que habiéndose conseguido la lluvia, lo que en semejantes casos se practicaba, era que en dicho día domingo, en lugar de la Procesión de rogativa, se cantase el *Te Deum Laudamus*, y misa de acción de gracias, mandó así se ejecutase, y que por la tarde se hiciese la procesión general llevando a dicha imagen de nuestra señora de los Remedios a su templo...”. CO 17/4/1750. E:SA: AC 54, f. 665 v.

⁶⁰¹ Se expuso al Santísimo, se entonaron varios *Te Deum*, letanías, misas “a papeles” y salves solemnes, y se establecieron actos conmemorativos que quedaron establecidos para cada aniversario. CO 10/11/1755. E:SA: AC 56, f. 27 v.

⁶⁰² Pérez Prieto (1994). *Tres capillas musicales salmantinas: catedralicia, universitaria...*

⁶⁰³ E:SA: AC 46, f. 504v. Citado en Pérez Prieto (1995). “La Capilla de Música...”, p. 146.

propia⁶⁰⁴. Los puestos de la capilla universitaria se cubrían por oposición pública, salvo el de maestro de capilla, que no estaba dotado y era ocupado de hecho por el catedrático de música⁶⁰⁵, que recibía “propinas” cada vez que dirigía a la capilla y “por multar a los que faltasen”⁶⁰⁶. Un destacado maestro de capilla fue Antonio Yanguas, en quien concurrían simultáneamente el magisterio catedralicio y la cátedra universitaria.

En cuanto a estructura y puestos, la capilla universitaria era similar a la de la catedral. Además del maestro, que tenía a su cargo la composición, había músicos de voz –tiple, alto, tenor y bajo– e instrumentistas, que eran dos violines, bajones, chirimías, arpa y órgano; más adelante, aparecen también clarines y trompas. Como en la catedral, había mozos de coro que colaboraban con la capilla y solían ser aprendices del oficio de músico⁶⁰⁷. Además de los instrumentos de la capilla, la universidad contaba con otros que actuaban fundamentalmente en los actos académicos: las chirimías y el grupo de clarines, trompetas y atabales.

En su tesis doctoral, Pérez Prieto pone en duda la obligación de componer del maestro de capilla, alegando no haber encontrado ningún documento relativo a este tema. Como ejemplo, indica que no se conservan obras de Antonio Yanguas en el archivo universitario, a pesar de haber ocupado la cátedra y, por consiguiente, el magisterio. Sin embargo, es más probable que las obras que compuso Yanguas, maestro a su vez de la catedral, se utilizasen en ambas instituciones y quedasen en el archivo catedralicio, que sí conserva un amplio legado de este autor. El Archivo Histórico de la Universidad guarda, sin embargo, numerosas composiciones de Juan Antonio de Aragüés, sucesor de Yanguas en la cátedra, que no desempeñó ningún puesto en la Catedral. Aragüés comenzó su magisterio dos años antes del nacimiento de Doyagüe y lo ostentó, aunque ya jubilado, hasta su muerte en 1793, a raíz de la cual la cátedra fue amortizada.

Durante los últimos años del magisterio de Aragüés la capilla universitaria tuvo altibajos, afectada seriamente por los problemas económicos que ocasionaron la amortización de la cátedra de música⁶⁰⁸. La decadencia se vislumbraba en un memorial de Pedro Vicente Furió, primer violín de la Universidad, que en 1783, siendo Doyagüe sustituto de la cátedra, expresaba sus temores de que “se quitase la música”⁶⁰⁹. En septiembre del mismo año se reunía la Junta de Primicerio⁶¹⁰, a la que

⁶⁰⁴ Bernardino Santos, entonces primicerio de la universidad, tomó esta determinación por las desavenencias habidas con los músicos de la Catedral, que habían presentado en una función de rogativa con “las peores voces, un indecoroso villancico”. Pérez Prieto (1994). *Tres capillas*, p. 32.

⁶⁰⁵ Pérez Prieto (1995). “La Capilla de Música...”, p. 148.

⁶⁰⁶ *Ceremonial Sagrado y Político de la Universidad de Salamanca*. E:SAa: Ms. 334, cap. 21º, f. 68.

⁶⁰⁷ Acerca de la capilla de la Universidad ver Pérez Prieto (1997): “Sentido económico...”, pp. 33-58.

⁶⁰⁸ En octubre de 1777 se trataba de disminuir los gastos y se decidió jubilar a todos los músicos dejando con el sueldo entero a los ancianos y a los que no tuviesen posibilidad de acomodarse en otro sitio. Se pensaba sustituir a los músicos por frailes de algún monasterio. Junta celebrada el 28 de octubre de 1777 en orden a la reforma de gastos. LC 1777-1778. E:SAa: AUSA 241, ff. 190-190v.

⁶⁰⁹ Furió explicaba que había dejado la Colegiata de Medina del Campo, porque se le había dicho que tendría muchos emolumentos con las numerosas funciones que había en esta ciudad y comprobaba que no era cierto. Su situación se vería agravada si la universidad “quitaba la música”. E:SAa: LC 1782-1783. AUSA 243, ff. 243-243v.

⁶¹⁰ El Primicerio se encargaba de todo lo relativo a las fiestas de la Capilla de San Jerónimo, era elegido cada 11 de noviembre y su mandato duraba un año.

pertenecía el canónigo de la catedral Alberto Ceferino de la Mota, para “examinar y arreglar el estado actual de la capilla de música”⁶¹¹. Se trató de que la capilla volviese “a su primer establecimiento” y del sueldo que debían cobrar sus integrantes. Entre éstos había algunos relacionados con la catedral, como el bajonista Nava. Se vio que entre los efectivos que debían componer la capilla no estaban contempladas las trompas, aunque había dos trompistas que se decidió mantener.

En 1793 falleció Aragüés, último catedrático de música en propiedad⁶¹². La cátedra se había amortizado, pero se mantenía el magisterio, del que se encargó Bernardo Manzano⁶¹³, condiscípulo de Doyagüe y segundo organista de la catedral, que dirigió la capilla hasta que la universidad decidió prescindir de ella y contratar al “trozo de música” de la catedral. Siete años después del fallecimiento de Aragüés, la universidad se planteó una vez más “quitar la música” como parte de la reducción de gastos dirigida a “aumentar el arca de primicerio”⁶¹⁴.

Cuando fue elegido primicerio el canónigo de la catedral y catedrático de la universidad Miguel Martel⁶¹⁵, del que hemos hablado más arriba, intentó recortar los gastos cuanto fuera posible. Para ello se nombró una comisión que un mes después afirmaba “que no es conveniente ni decoroso a la universidad el conservar la capilla de música en el presente que está hoy con el canto figurado”⁶¹⁶. De momento, se acordó suprimir “el canto figurado”, manteniendo el canto llano y conservando a los músicos de voz⁶¹⁷. Pasada la Navidad, se decretaba la supresión de la capilla de música, por no disponer de arbitrios para contar con músicos de más calidad, y que asistiese el “trozo de música” de la catedral a las fiestas de la Capilla de San Jerónimo y a los entierros de los graduados⁶¹⁸, y unos días después, el asunto pasaba al claustro⁶¹⁹. Se pretendía también, seguramente bajo la influencia de *Annus qui*, “desterrar de su capilla una música teatral, ajena al espíritu de la Iglesia y contra la que han declamado tanto los Santos Padres” y dejar un “canto llano grave y serio, con

⁶¹¹ Las circunstancias de la capilla de música y las disensiones entre sus miembros se leen en los LCP. Son éstos una serie de libros que contienen acuerdos relativos a los asuntos que trataba el Primicerio, así como actas de la elección anual de este cargo.

⁶¹² En claustro de primicerio de 13 de mayo de 1793 se leía un memorial de María Josefa, su viuda, que había quedado desamparada y solicitaba una pensión de viudedad. CP 13/5/1793. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 93-93v.

⁶¹³ Como se ve más abajo, Manzano amplió sus estudios de órgano en Madrid con José Teixidor.

⁶¹⁴ El “arca de primicerio” era la dotación destinada al culto de la Capilla de San Jerónimo y a gastos de carácter social como las pensiones de las viudas de catedráticos. La posibilidad de suprimir la capilla se planteó a raíz de unos memoriales de Bernardo Manzano y Pedro Furió. En uno de ellos, Manzano solicitaba a la universidad “se sirva asignarle lo que fuere de su agrado para ayuda de gastos de escritorio, y surtido de música” y que se admitiese a un niño de coro “que se halla pretendiente para completar el cuatro de voces como necesario para la consonancia del coro”. Furió pedía aumento de salario y que se diese a su hijo “plaza en la música”, como había ocurrido con el de uno de sus compañeros; las peticiones fueron denegadas. La información relativa a lo que ocurrió en ese claustro se encuentra en CP 11/4/1794. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 99-104.

⁶¹⁵ CP 11/11/1800. LCP. E:SAa: AUSA 839, f.153.

⁶¹⁶ JP 15/12/1800. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 156.

⁶¹⁷ JP 30/8/1800. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 156v-157.

⁶¹⁸ JP 9/1/1801. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 157-158.

⁶¹⁹ Todos los aspectos sobre este particular, se encuentran en el acta del muy extenso CP 12/1/1801. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 158-165.

órgano y dos bajones” y un coro de dos sochantres y cuatro salmistas. Así, la universidad evitaba los inconvenientes de tener una capilla musical fija y los músicos de la catedral volvían a actuar regularmente en esta institución, como ocurría a principios del siglo XVIII. Además, se acordaba “retirar a todos los músicos actuales, descontando a algunos parte de su salario”. De esta forma, la Universidad ahorra considerablemente y era “servida por mejor música”⁶²⁰. Tras la aprobación definitiva del acuerdo, se decidió gestionar la nueva situación con el Cabildo, buscando la compatibilidad entre las funciones de ambas instituciones⁶²¹.

Para cumplir lo acordado, se hizo al “trozo de música” de la catedral una proposición formada por nueve puntos, que nos sirven para ver qué voces e instrumentos se consideraban imprescindibles en las fiestas universitarias⁶²². Se obligaba a los músicos de la catedral a asistir a los entierros de los doctores y a todas las fiestas anuales de la universidad, que se expresaban en una “tabla”, “oficiando en cada una vísperas y misa”. En todas las funciones debía haber cuatro voces (SATB), cuatro violines, violón, organista y “sujeto encargado del compás”, además de dos instrumentos “de aire”, insistiendo en que en las fiestas del Corpus, la Concepción y el Beato Juan de Rivera, debería llevar también contrabajo. Además, se advertía que no se habían de cantar arias, “cuatros”, ni “ochos”, sino himnos o motetes a canto llano o “de órgano”. En caso necesario asistirían los músicos de la universidad retirados sin sueldo extra por ello⁶²³. En estos puntos no se hace referencia a las composiciones de obras, por lo que parece evidente que el mismo “trozo” proporcionaría “los papeles” del maestro de capilla, como se hacía en todas las “fiestas de fuera” a que acudía la capilla de la catedral; así, Doyagüe intervenía probablemente, aunque de forma indirecta, en la música universitaria. La indicación sobre los “cuatros” y “ochos”, en clara referencia a villancicos y otros géneros similares, considerados “indecorosos” por la universidad, está en consonancia con lo que ocurría en muchos centros religiosos españoles a raíz de la promulgación de *Annus qui* donde, en esta misma época, se fueron sustituyendo estas obras por responsorios en latín, como explica Torrente⁶²⁴.

Esta relación musical entre catedral y universidad, que parecía satisfactoria para todos, duró algo más de tres años, tras los cuales se despidieron los músicos del “trozo” afirmando que ambos trabajos eran incompatibles. Algunos claustrales pidieron dejar la música “como estaba antiguamente”⁶²⁵. Se acordó que “se tuviese en cuenta” a Miguel Martínez, bajonista de la catedral, para posibles arreglos “por su buen desempeño” mientras Miguel Martel insistía en “que no se piense en música, sino en un canto llano con dos bajones y órgano, bien sea por medio de salmistas y religiosos”. Finalmente se decidió encargar a Martínez la elaboración de un plan⁶²⁶, considerando que si ocurría algún entierro mientras se hacía el arreglo, el “trozo” de la catedral tendría que cumplir el contrato. Un mes más tarde Martínez debía ocuparse

⁶²⁰ Se recuerda que este acta pertenece al CP 12/1/1801, f. 161.

⁶²¹ CP 20/1/1801. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 167-169.

⁶²² JP 20/1/1801. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 174-175.

⁶²³ El Cabildo aceptó este acuerdo. E:SAa: JP 20/1/1801. LCP. ff. 175-175v.

⁶²⁴ Torrente (2010): “Misturadas de castelhanadas...”.

⁶²⁵ CP 6/9/1804. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 189v.

⁶²⁶ JP 18/9/1804. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 190v.

“de la asistencia de voces y demás necesario para que se hagan con decencia las fiestas de la Capilla de San Jerónimo”⁶²⁷, con lo que se convertía de hecho en festero de la universidad. En octubre se leía y aprobaba el plan de Martínez para “arreglar la música”⁶²⁸. Éste consistía en hacer las funciones a canto llano, cuatro voces y dos bajones, con la excepción de la fiesta del Santísimo Sacramento, “a donde concurrirá la capilla de la catedral, como en las extraordinarias de rogativas, acción de gracias y otras públicas”. Se procuraría reforzar con alguna voz extra las fiestas de la Concepción, Purificación y Beato Rivera⁶²⁹.

El “arca de primicerio” se había visto afectada por las medidas desamortizadoras de “enajenación de fincas de los establecimientos piadosos” que habían comenzado en septiembre de 1798. Este hecho, sobre el que se volvía en 1806 ante los nuevos decretos que se habían publicado, tuvo un influjo negativo sobre la música de la Capilla de San Jerónimo⁶³⁰. En octubre de 1807 se decidía reducir el número de fiestas de la Universidad “a la cuarta parte con arreglo al plan remitido por S. M.”⁶³¹. Entre las posibles soluciones se barajaba la posibilidad de quitar todas las vísperas. Dos meses después se nombró una comisión para estudiar la reducción de fiestas de la capilla examinando los fondos disponibles⁶³² y se dejaron sólo las más solemnes, con lo que se ahorró especialmente en cera y música⁶³³.

Una vez finalizada la invasión francesa se trató de “restituir el culto de la capilla, que se suspendió por la falta de fondos no menos que por las calamitosas circunstancias de la guerra”⁶³⁴. Se acordó celebrar de momento las fiestas principales⁶³⁵, donde intervendrían cuatro cantores, un bajón y un organista, a quienes debería llamar Martínez, quien también debía “llevar los papeles necesarios, por cuyo cargo se le dará propina doble”⁶³⁶. Sin embargo, no se le aumentó el sueldo a pesar de tener tanto trabajo⁶³⁷. Considerando que el festero era bajonista de la catedral y que allí se interpretaba fundamentalmente la música de Doyagüe, parece evidente, como debió de ocurrir antes de la guerra, que éste era también el autor de los “papeles” que se cantaban en la universidad mientras hubo efectivos para ello. En 1816, ante las desfavorables circunstancias económicas, la fiesta del Santísimo Sacramento, la principal de la universidad, se hizo sólo con “canto figurado” a cuatro voces, acompañado de dos bajones y el órgano⁶³⁸. Se acordó celebrar las honras fúnebres de

⁶²⁷ JP 17/10/1804. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 191-191v.

⁶²⁸ JP 25/10/1804. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 191v-193.

⁶²⁹ El plan de Miguel Martínez se detalla en JP 10/11/1804. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 194v-196.

⁶³⁰ CP 10/2/1806. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 205-206v.

⁶³¹ CP 13/10/1807. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 210-211v.

⁶³² JP sobre reducción de fiestas, 13/12/1807. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 214.

⁶³³ El arreglo está copiado con el acta del claustro de 5 de enero de 1815 porque se olvidó incluirlo en su lugar. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 234-235.

⁶³⁴ CP 5/1/1815. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 233v.

⁶³⁵ CP 5/1/1815. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 237v-238.

⁶³⁶ JP 21/3/1816. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 258v-259.

⁶³⁷ CP 30/3/1816. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 261v-263v.

⁶³⁸ JP 22/6/1816. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 264v.

los universitarios que fallecieran en lo sucesivo “con violón y dos bajones”⁶³⁹. Esta nueva situación no era propicia a la interpretación de algunas piezas de Doyagüe cuya plantilla requería numerosos efectivos.

Durante el Trienio Liberal aumentaron los problemas. En febrero de 1822 no quedaba ningún recurso para las funciones de la capilla, por lo que se acordó celebrar únicamente los oficios de Semana Santa, la fiesta Sacramental y San Lucas, y tratar de recuperar las “atrasadas” cuando la situación mejorase⁶⁴⁰. Una vez finalizada esta época volvieron las fiestas, sin que aparezcan detalles musicales en la documentación, salvo los pagos a los músicos y al festero⁶⁴¹, sin indicar el nombre de éste. En 1825 se acordó que al músico retirado Victoriano Rodríguez, a la sazón violinista de la catedral, “se le encomendase la custodia de papeles de música con precisa asistencia a la capilla, como encargado de todas las obligaciones del festero”⁶⁴². Durante los años siguientes continúan los pagos a los músicos que participan en las fiestas de la Capilla de San Jerónimo. En 1830, con motivo del embarazo de la reina María Cristina se celebraron rogativas, “añadiendo a la música el contrabajo y dos triples”⁶⁴³, hecho que volvió a repetirse, con el *Te Deum*, ante los nacimientos de la futura Isabel II⁶⁴⁴ y su hermana Luisa Fernanda⁶⁴⁵. El mismo refuerzo se hizo para las rogativas por la salud de Fernando VII, añadiendo además un contralto⁶⁴⁶. A partir de esta época no hay menciones reseñables sobre música en los Libros de Primicerio por lo que podemos suponer que las difíciles circunstancias que siguieron a este periodo desencadenaron la supresión definitiva de la música en la universidad.

5.2.2. *La música en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy*

La Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy fue creada por el gremio de artífices plateros de Salamanca, al que recordemos que había pertenecido el padre de Doyagüe, con el fin de que los jóvenes pudiesen estudiar las disciplinas artísticas y más tarde desempeñar la profesión. El colegio de plateros, bajo la advocación de San Eloy, era patrono de una memoria pía, fundada por Antonio Francisco de Castro en 1586, con cuyo capital decidió crear la Escuela. Los fundadores, acudieron en octubre de 1782 al Consejo de Castilla solicitando la licencia para abrir el establecimiento, que fue concedida añadiendo que no debía enseñarse sólo dibujo, sino también aritmética y geometría. Después de los preparativos necesarios, la actividad docente comenzaba en enero de 1784, aunque la sección de música no se crearía hasta 1838. Por Real Orden de 22 de febrero de 1798, el Rey se declaró protector de este establecimiento⁶⁴⁷. Como indica Sara Maíllo, la creación de esta escuela se enmarca

⁶³⁹ JP 22/6/1816. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 264v-265.

⁶⁴⁰ JP 1/2/1822. Esta decisión se confirmó en CP de 6/2/1822. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 310 y 311v.

⁶⁴¹ CP 12/12/1823. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 321.

⁶⁴² JP 9/4/1825. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 339.

⁶⁴³ JP 26/5/1830. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 366.

⁶⁴⁴ JP 17/9/1830. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 367v.

⁶⁴⁵ JP 14/1 y 15/2/1832. LCP. E:SAa: AUSA 839, ff. 374-374v, f. 375.

⁶⁴⁶ JP 22/9/1832. LCP. E:SAa: AUSA 839, f. 379.

⁶⁴⁷ Los datos sobre la creación de esta Escuela, se han tomado de Girón y Dorado (1861): *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió Don Bernardo Dorado*, pp. 493-499. En esta obra se encuentra la

dentro del espíritu ilustrado que defendían las Sociedades Económicas de Amigos del País. Por deseo de sus fundadores, se admitía a los jóvenes procedentes de todas las artes y profesiones, sin limitarse a los hijos de los plateros. Además, se decidió impartir las enseñanzas en horario nocturno para que fuesen compatibles con el trabajo de los alumnos en talleres y obradores⁶⁴⁸.

La creación de una sección de música en la Escuela de San Eloy, en 1838, fue paralela a otras iniciativas similares durante el reinado de Isabel II. En el mismo año se creaba en Sevilla el Liceo Artístico y Literario, con Hilarión Eslava, entonces maestro de capilla de la catedral, al frente de su sección filarmónica⁶⁴⁹. Como indica Álvarez Cañibano, los músicos de la Catedral sevillana intervenían activamente en el liceo, cuyo repertorio estaba dominado por el italianismo de Donizetti, Bellini y Rossini. Eslava fue una pieza clave para este proyecto y su marcha a Madrid en 1844 es para Cañibano la posible causa de su posterior decadencia.

Como probablemente ocurrió en Sevilla, en Salamanca parece evidente que fueron los propios músicos de la catedral quienes impulsaron la enseñanza musical en San Eloy en un momento en que el Cabildo salmantino, afectado por el mayor proceso desamortizador de su historia, se había visto obligado a reducir sensiblemente sus salarios. Para ellos, la creación de la nueva sección era una oportunidad única para abrirse a la sociedad y completar sus ingresos hasta un salario digno; allí demostraron que eran músicos versátiles que cambiaban fácilmente de registro pasando de la música religiosa a las arias de ópera italiana en las que cantaban o acompañaban al piano a los alumnos aventajados⁶⁵⁰.

Seguramente había habido ya conversaciones entre estos profesores y la dirección del centro, cuando al tratar sobre la apertura del curso 1838-39, el presidente y viceprotector de la escuela⁶⁵¹ “hizo la proposición de que se formase una especie de academia filarmónica, y habiéndose conferenciado sobre ella, quedó encargado S.S. de avistarse con algunos profesores y que en otra junta daría parte de su resultado”⁶⁵². Dos días después, en una nueva reunión informaba el presidente que los músicos con quien había contactado estaban dispuestos a “secundar las intenciones de la escuela”; por ello se acordó “nombrar consiliarios de número a los señores D. Manuel Doyagüe, D. Francisco Olivares, D. Miguel Navarrete y D. José Borreguero”⁶⁵³.

El 6 de octubre, en una nueva reunión entre el Presidente y los consiliarios “se dio parte que los Señores Olivares, Navarrete y Borreguero habían contestado admitiendo gustosos el nombramiento de consiliarios de número y la Junta quedó

exposición que hicieron al Consejo de Castilla los plateros de la ciudad y alguno de los estatutos del centro, junto con las enseñanzas que se cursaban en el momento de publicación de esta *Historia*.

⁶⁴⁸ JG 4/10/1782; 11, 15/11 y 20/12/1783. ASE: LJC, libro nº 45, ff. 2 y ss. Citado en Maíllo Salgado (1999). *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno*, p. 96.

⁶⁴⁹ Álvarez Cañibano (1991): “Academias, sociedades musicales...”, p. 66.

⁶⁵⁰ Hay que hacer notar que entre los protectores y consiliarios de la Escuela se encontraban varios miembros del Cabildo. CO 19/11/1838. E:SA: AC 72, f. 166v.

⁶⁵¹ Según Maíllo era el entonces jefe político Pedro Donoso Cortés.

⁶⁵² JG 23/9/1838. ASE: LJC nº 45, f. 211.

⁶⁵³ JG 25/9/1838. ASE: LJC nº 45, f. 211v.

muy complacida de su aceptación”⁶⁵⁴. En la misma sesión, se daba comisión a Olivares, Navarrete y Borreguero para “plantear la academia de música” y se les encargaba la elaboración de un plan para su funcionamiento⁶⁵⁵, que era aprobado el 12 de octubre, con algunas adiciones y puntualizaciones⁶⁵⁶. No se menciona una posible respuesta de Doyagüe, pero es evidente que quien, sólo unos meses después, solicitaba dejar de asistir a la catedral por su avanzada edad, achaques y frialdad del edificio, no estaba en condiciones de acometer un proyecto de esta envergadura. Sin embargo, Doyagüe estuvo presente en San Eloy a través de sus discípulos.

A indicación del jefe político, se escogió para la apertura “del nuevo ramo de instrucción filarmónica” el 19 de noviembre, día del santo de la reina Isabel II, acto para el que aquél ofreció “la sala de la oficina de la Jefatura y cien reales para los gastos de dicho día”. La Junta admitió su oferta y se le dieron “las más expresivas gracias”. Para preparar la función correspondiente, se dio comisión a Borreguero, Navarrete, Solís y Sánchez y se encargó a otros consiliarios del convite e impresión de “papeletas”⁶⁵⁷. Entre los consiliarios de número figuraba Santiago Tejero, alumno predilecto de Doyagüe y entre los adictos había un importante número de mujeres y músicos de la catedral, como el capellán de coro y tenor Manuel Astudillo, los salmistas Lucas López, José Blanco y el joven Martín Sánchez Allú, que después sería músico famoso en Madrid⁶⁵⁸. En noviembre de 1838, el Cabildo recibía y aceptaba una invitación de la Escuela “reducida a manifestar que habiendo aumentado las ramas de su primitiva enseñanza con el de instrucción filarmónica, verifica su solemne apertura en el Augusto día de la Reina Nuestra Señora en la casa del Sr. Jefe Político y hora de las siete de la noche”; asistieron los canónigos Doctoral y Penitenciario. Como prueba de la relación de la catedral con este nuevo proyecto, la primera junta que se constituyó en la Escuela de San Eloy estaba presidida por el canónigo José Barreña, el archivero era el músico José Sabas Hernández, el director el organista Francisco Olivares, y el vicedirector el tenor Miguel Navarrete⁶⁵⁹.

El nuevo centro nombró a tres maestros de música, dos para la enseñanza y uno para las academias, y otros tres sustitutos o pasantes, que fueron votados entre varias ternas presentadas. Los tres profesores titulares en el orden en que se eligieron fueron Olivares, Navarrete y Borreguero y los respectivos pasantes Manuel Astudillo, Benito Núñez y Ángel Mezquita⁶⁶⁰; más tarde se admitió como cuarto pasante a Martín Sánchez Allú⁶⁶¹. Así, comenzó su andadura este centro salmantino sobre el que se proyectaba la sombra de Doyagüe y de cuyas aulas saldrían más tarde alumnos destacados como Tomás Bretón o Felipe Espino.

Según Rodríguez Miguel, los liceos y academias que se celebraban en este centro tenían lugar todos los domingos, con gran entusiasmo por parte del público,

⁶⁵⁴ JG 6/10/1838. ASE: LJC nº 45, f. 211v.

⁶⁵⁵ JG 6/10/1838. ASE: LJC nº 45, f. 212.

⁶⁵⁶ JG 12/10/1838. ASE: LJC nº 35, f. 216.

⁶⁵⁷ JG 13/11/1838. ASE: LJC nº 35, f. 217.

⁶⁵⁸ ASE: JG 13/11/1838, f. 217v. De Tejero y Allú, discípulos de Doyagüe, se trata en el capítulo 3.

⁶⁵⁹ ASE: LASM, nº 52, año 1838, f. 8v. En Maíllo Salgado (1999): *Felipe Espino...*, p. 106.

⁶⁶⁰ Estos datos se encuentran en LASM, nº 52, año 1838, ff. 11v-12. Maíllo Salgado (1999): *Felipe Espino...*, p. 107.

⁶⁶¹ ASE: LJC, nº 45, ff. 237v-238. En Maíllo Salgado (1999): *Felipe Espino...*, p. 108.

entre el que se confundían todas las clases sociales y se interpretaba fundamentalmente un repertorio de óperas italiana

dando a conocer en Salamanca las famosas óperas de Lucrecia, Faliero, Sonámbula, Norma, La Hija del Regimiento, Ana Bolena, Linda de Chamounir, L'Elixir d'amore, Belisario, Beatrice di Tenda, Mutta di Portici, Saffo, Julieta y Romeo, Diez y nueve sinfonías y multitud de obras de otros muchos autores⁶⁶²

El mismo autor consideraba sorprendente esta situación “en una ciudad consumida por la despoblación y las desdichas de todo género con tan deplorables condiciones higiénicas y de ornato” y se lamentaba de que las rencillas políticas habían terminado dando al traste con esta práctica.

5.2.3 *Relación musical entre catedral y otros centros*

La posición central de la catedral, como primer templo de Salamanca, la convirtió en escenario natural de las celebraciones religiosas presentes en todos los acontecimientos de carácter local o nacional que tuvieron lugar en la ciudad. Por ello, mantuvo una intensa relación musical con otros templos e instituciones, como se ha visto en los apartados anteriores. A continuación se exponen ejemplos de actuación conjunta de las capillas de universidad y catedral y de las relaciones de esta última más allá del ambiente salmantino.

Terminando el siglo XVIII, la Universidad de Salamanca organizó grandes festejos con ocasión de la beatificación del doctor y catedrático de filosofía D. Juan de Ribera. Con este motivo, el 21 de mayo de 1798 se anunció a toda la ciudad una gran celebración en la iglesia de las Agustinas donde “tocaron piezas escogidas las capillas musicales de la catedral y universidad alternativamente, hasta el toque de oraciones, para satisfacción del público”⁶⁶³. Las fiestas continuaron, con iluminación de la Plaza Mayor y de conventos y casas de doctores universitarios, sobresaliendo “la casa del doctor don Ceferino de la Mota, maestro de ceremonias de la catedral y comisionado por la universidad para dirigir aquellos regocijos”. Durante las funciones del día siguiente, “después de la epístola las capillas de música interpretaron un terceto a grande orquesta relativo al Beato”, que se trata, con toda seguridad, de una pieza de Bernardo Manzano que se conserva en el archivo de la catedral⁶⁶⁴. Otro ejemplo de actuación conjunta fue el 10 de junio de 1801, con motivo de la consagración de D. Bernardo Arias, monje benedictino y catedrático de la universidad, una ceremonia “que hacía muchos años no se verificaba en Salamanca” y de la que fue padrino el Claustro de la universidad, algo que era sinónimo de lustre. La ceremonia tuvo lugar en la iglesia del Convento de los Dominicos “amenizando todos sus actos las capillas de música de la catedral y universidad”⁶⁶⁵. Con seguridad, en estas ceremonias sonó música de Doyagüe, que recordemos ostentaba el magisterio desde 1789.

⁶⁶² Rodríguez Miguel (1900): *Discurso leído...*, pp. 29-30. A este repertorio y otros detalles de la fundación y funcionamiento de la Escuela se refiere Torrente (2002): “Salamanca”. En: *DMEH*, vol. 9, pp. 551-562.

⁶⁶³ Dorado y Girón (1861): *Historia de la ciudad de Salamanca...*, pp. 505-506.

⁶⁶⁴ *Al Sumo Sacerdote*, villancico para la función del Beato Juan de Ribera, de Bernardo Manzano, fechado en 1798. E:SA: AM 26.43.

⁶⁶⁵ Dorado y Girón (1861): *Historia de la ciudad de Salamanca...*, p. 507.

Por otra parte, los músicos de la catedral no estaban aislados en Salamanca, siendo frecuentes los contactos a distintos niveles con la Capilla Real madrileña. Así, el año en que nació Doyagüe el Cabildo pidió informes al famoso José de Nebra sobre la calidad de algún músico con vistas a su posible contratación⁶⁶⁶. También hubo mozos de coro y capellanes que pasaban a perfeccionar sus estudios a la Corte⁶⁶⁷ y músicos formados en la Catedral de Salamanca que terminaron sirviendo en Madrid. En la época en que Doyagüe comenzaba a sustituir en el magisterio a Juan Martín, se pedía ayuda para buscar un buen tiple en Madrid a Antonio Abango, contralto de la Capilla de la Soledad de la capital, que entró como mozo de coro en la catedral salmantina junto con Doyagüe y pasaría más tarde a la Catedral de Astorga⁶⁶⁸.

6. Breve estudio comparativo de capillas

En la tabla que presentamos a continuación se muestran los datos correspondientes a distintas capillas musicales de catedrales españolas a finales del siglo XVIII⁶⁶⁹. Comparando esta información con la obtenida en la Catedral de Salamanca llegamos a la conclusión de que los efectivos de esta última capilla son

⁶⁶⁶ Sirvan como ejemplo los informes que el Cabildo salmantino pidió a Nebra sobre Matías Garzón, aspirante a segundo organista. CO 22/8/1755. E:SA: AC 55, f. 841 v.

⁶⁶⁷ Como Diego Martín, mozo de coro de ropa negra, que obtuvo un permiso para ir a Madrid para “adelantar y lograr mayor progreso en la música, con la que deseaba agradar al Cabildo”, o Joaquín Casado, que fue a Madrid a aprender el violonchelo cuando perdió la voz de tiple y fue luego admitido por el Cabildo. CO 17/5/1752. E:SA: AC 55, f. 269. A finales del siglo se concedió un permiso de un año para estudiar música en Madrid al capellán Bernardo Manzano, sin que por ello perdiese la capellanía; a ello contribuyeron decisivamente los informes favorables de Doyagüe y del primer organista. CO 17/2/1783. AC 61, f. 322. Transcurrido este periodo, a instancias de Manzano que decía necesitar más tiempo, en opinión de su maestro José Teixidor, se le concedieron seis meses más. CO 27/8/1784. E:SA: AC 61, en un folio sin numerar entre 550 y 551.

⁶⁶⁸ CO 14/10/1782. E:SA: AC 61, f. 285.

⁶⁶⁹ Martín Moreno y Luis Robledo proporcionan la plantilla de la Real Capilla a finales del siglo XVIII, que contaba con las voces de cuatro tiples, cuatro contraltos, cuatro tenores, dos bajos, más los capellanes de altar y salmistas y los instrumentos que se presentan en la tabla 2.13. Los datos de la “catedral de prestigio” se encuentran en Virgili (2004): “La música religiosa en el siglo XIX español”, p. 185; la autora indica que “paulatinamente se incorporaron clarinetes y los bajones se fueron sustituyendo por fagotes, se incluyeron flautas, y el enriquecimiento fue patente en la primera mitad de siglo”. Los datos de la Catedral de Salamanca se encuentran en el LCF de 1782 a 1794. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 2, nº 5 y también en los LRSC. La información de Santiago (1780) es de Alén (1995): *La Capilla de Música...*, p. 15. Los datos de Cádiz: Díez (2004): *La música en Cádiz*, p. 164. La información de la Real Capilla y las catedrales de Barcelona, Valencia y Zaragoza están en González Valle (2000): “Música litúrgica con acompañamiento orquestal”, p. 84. Sobre el Burgo de Osma, Palacios no especifica el número de violines, que es de dos en épocas posteriores y se expresa entre paréntesis; había un ministril que tocaba varios instrumentos, por lo que se indica (1) en las casillas de los más probables. Palacios (1991): “Aproximación histórica a la capilla...” y Palacios (1991): *Tres siglos...*, p. 93. En la Catedral de Pamplona, de acuerdo con Gembero, nunca existió una plaza dotada de violín, aunque se utilizaban estos instrumentos, que aparecen en las partituras, habiendo capellanes, cantores e incluso algún bajonista, “con agregado de violín”. Los datos de la capilla de esta catedral están tomados de Gembero (1995): *La música en la Catedral de Pamplona...*, tomo 1, pp. 47-81. Bonastre (2008) proporciona la plantilla de la Catedral de Barcelona en 1816, que se corresponde con la presentada en esta tabla con la excepción de los músicos de voz, que ser reducían a 2 contraltos y un tenor. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*. Biblioteca Litúrgica Catalana, 5. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 2008, p. 382.

similares a los de las principales catedrales españolas⁶⁷⁰, por lo que Doyagüe contaba con los medios necesarios para desarrollar ampliamente sus facultades.

Tabla 2.12. Dotación de varias capillas en el cambio de siglo del XVIII al XIX

	Palacio (1787)	“Catedral prestigio”	Santiago 1780	Salamanca (1773)	Barcelona	Valencia 1768-1793	Zaragoza (1773)	Cádiz (1780)	Pamplona	Osma (1780)
Tiples	4			1	4		4	(niños)	(niños)	
Altos	4			2	2		2	5	2	2
Tenores	4			2	2		2		2	1
Bajos	2			1	2		2		2	
Violines	18	2	6	4	5	2	2	5	(2)	2
Violas	4	1	0	0	1				0	
Violones	2	1	2	1					(1 o más)	
Contrabajos	3	1	0	1	1				(1)	
Oboes	2	2	2	(2) ⁶⁷¹	2	2			(2?)	
Flautas	2		0	(2?)		2			(2?)	(1)
Trompas	2	2	2	(2)	2	2			(2)	(1)
Trompetas						2				
Clarinetes	2		0	0						
Fagotes	2	1	0		1					(1)
Bajones	2	1	2	2				4	2	2
Organistas	4	2	2	2	1	1	2	2	2	2
Archilaúd					1					

7. Conclusiones

La trayectoria vital y compositiva de Doyagüe se desarrolló en un periodo de grandes transformaciones políticas y sociales en España, que condujeron al país desde el Antiguo Régimen hasta las modernas ideologías liberales. Las sucesivas desamortizaciones y acontecimientos políticos, trajeron consigo un considerable declive del poder económico de la Iglesia, que influyó decisivamente en sus dependientes, haciendo que los puestos de músicos eclesiásticos perdieran atractivo. La crisis de las capillas musicales condujo prácticamente a su desaparición, teniendo que ser reforzadas puntualmente en las solemnidades por músicos contratados al efecto. Paralelamente a esta disminución de medios, los principales acontecimientos políticos y sociales se celebraron con grandes ceremonias en los templos, en las que la música jugó un importante papel.

La música religiosa destacó especialmente en la España de Doyagüe, debido al poder moral y económico de la Iglesia como institución durante el conservadurismo del Antiguo Régimen. Al ser la música un elemento fundamental de los cultos, las catedrales se convirtieron en importantes focos, que tenían el monopolio de la

⁶⁷⁰ Díez presenta una tabla comparativa de capillas según la cual las capillas de Salamanca y Granada se encontraban a nivel superior de la media, situándolas por encima de la de Santiago, una de las más importantes de España. Díez (2004): *La música en Cádiz*, p. 165.

⁶⁷¹ Las cifras que se presentan entre paréntesis indican que varios músicos tocaban más de un instrumento, generalmente de viento, y figuran en los libros de cuentas sólo como “instrumentistas”, pudiendo deducirse a partir de las actas capitulares que tocaban unos u otros dependiendo de la ocasión. En las cuentas de 1793, por ejemplo, figuran cuatro músicos con esta denominación: Francisco Gómez, Agustín y Francisco Sánchez y José Ferrus. E:SA: Cj. 66 bis, lg. 2, nº 5, f. 306.

enseñanza musical; allí los niños mejor dotados comenzaban una carrera musical que solía terminar en las capillas eclesiásticas como intérpretes o maestros. El atractivo de estos puestos hizo que fueran preferidos por destacados compositores, que escribieron casi exclusivamente música religiosa.

En este contexto, las fiestas de la Catedral de Salamanca se articulaban en torno al calendario litúrgico y estaban reguladas por un *Ceremonial* redactado en el siglo XVIII. Según la solemnidad del día se interpretaban distintas clases de música distribuida entre las horas del Oficio Divino y una o varias misas. Los géneros utilizados eran el canto llano, la polifonía y la música a papeles, en muchos casos de nueva composición. Además de las fiestas del calendario litúrgico, tuvieron lugar en la catedral multitud de celebraciones extraordinarias, especialmente rogativas y *Te Deum*, entre los que destacaron los celebrados en torno a la Guerra de la Independencia y el Trienio Liberal. En todas estas celebraciones intervenía la capilla musical, que disponía de un número de efectivos similar al de las principales catedrales españolas. Éste fue el marco en el que transcurrió la carrera de Doyagüe y para el que produjo tanto música litúrgica en latín, como villancicos para las festividades solemnes de la catedral, como el ciclo de Navidad, el Corpus Christi y su octava y la Asunción, patrona del principal templo salmantino.

La Salamanca que conoció Doyagüe fue una ciudad provinciana con una catedral con alto nivel musical y una universidad venida a menos, que también se vio afectada por las desamortizaciones eclesiásticas. La música brillaba especialmente en las celebraciones de ambas instituciones, que tuvieron capillas independientes, aunque la catedralicia o un “trozo” de ella asistió en distintos periodos a las fiestas universitarias, donde muy probablemente se interpretaba música de Doyagüe. Como fruto de la evolución social que estaba teniendo lugar, al final de la vida del compositor salmantino la Escuela de San Eloy incorporó a sus enseñanzas una sección de música, que celebró interesantes academias con repertorio de las principales óperas italianas. Doyagüe no participó directamente en esta fundación por su avanzada edad, pero sus principales discípulos fueron los responsables de este proyecto, que integraba a todas las clases sociales y donde participaban mujeres como alumnas e intérpretes en las academias. Así, la sombra de Doyagüe se proyectaba sobre todos los centros musicales de la Salamanca del siglo XIX.

CAPÍTULO 3: EL FACTOR HUMANO

1. Músicos del entorno de Doyagüe

La obra de todo compositor está condicionada en mayor o menor medida por su entorno personal. Por ello, para completar la imagen profesional y humana de Doyagüe, nos acercaremos a los músicos que con seguridad tuvieron relación con el maestro salmantino, tanto sus profesores, compañeros y discípulos en la catedral, como otros compositores con los que pudo compartir experiencias musicales. También, aunque fuese de forma indirecta, Doyagüe debió de conocer a los principales compositores de su época, que pudieron influir en su estilo a través de sus obras. Después de repasar a los principales autores del momento, nos ocuparemos de los músicos que intervinieron en la oposición de 1789, donde Doyagüe ganó su magisterio, así como de la función del célebre compositor como juez de oposiciones en diferentes catedrales.

Entre los músicos que se relacionaron directamente con Doyagüe, tienen especial importancia su maestro Juan Martín, Francisco Olivares, amigo incondicional y compañero durante la mayor parte de su carrera, y algunos discípulos como Borreguero, Tejero o Astudillo. Tampoco debemos olvidar, aunque no hemos podido demostrarlo documentalmente, que Doyagüe tuvo que tratar personal y profesionalmente con Pedro Aranaz, que pasó una larga temporada en Salamanca redactando un tratado didáctico con Olivares, su discípulo predilecto.

No hay constancia de la relación concreta que pudo existir entre Doyagüe y el organista Gaspar Baquero o el tenor y compositor José María Reinoso quienes, como veremos, fueron jueces de sus oposiciones. Baquero ya ocupaba su puesto cuando nació Doyagüe, que tenía diez años cuando Reinoso obtuvo el suyo. El primero de ellos pudo impartirle clases de su instrumento, aunque el mismo Juan Martín era organista y parece más probable que fuese él quien se ocupase de un discípulo que demostró ser aventajado desde el principio. Reinoso, que era un músico veterano y compositor, sustituyó en ocasiones a Martín durante sus enfermedades y ha dejado un centenar de obras en la catedral; es probable que impartiese a Doyagüe lecciones de composición o, al menos, alguna indicación relativa a esta materia. En cualquiera de los casos, tanto Baquero como Reinoso influyeron necesariamente sobre Doyagüe, como parte destacada del entorno donde éste se formó. Un caso diferente es Diego Llorente y Sola, que ocupó la vacante producida por la jubilación de Baquero durante un breve espacio de tiempo, coincidiendo con la plenitud de la carrera compositiva del maestro salmantino. También parece que Doyagüe se relacionó personalmente con el portugués Almeida Motta, que fue maestro de Astorga y con el guitarrista Dionisio Aguado a quien, según Gil Sanz, el maestro salmantino “distinguía mucho con su amistad”⁶⁷². En los siguientes párrafos se repasa la trayectoria de los mencionados músicos, comenzando por el maestro Juan Martín⁶⁷³.

Cuando nació Doyagüe, Juan Martín Ramos (1709-1789) llevaba aproximadamente un año ocupando el magisterio de capilla de la Catedral de

⁶⁷² Gil Sanz y A. Aguado (1855): “Biografía de D. Manuel José Doyagüe...”. *GMM*, pp. 324-325.

⁶⁷³ Los datos biográficos de Juan Martín están en Torrente (2001): “Martín Ramos, Juan”. En *DMEH*, vol. 7, pp. 245-250. El trabajo de Rodríguez (1994): “...En virtud de bulas...” proporciona, en la página 421, información como el nombre de los padres y fecha del bautizo de Martín.

Salamanca, que había obtenido por oposición a la muerte de Antonio de Yanguas y desempeñó desde 1754 hasta su jubilación en 1781. Como ocurrió con su discípulo, Martín fue un músico formado íntegramente en la catedral, que desarrolló toda su vida profesional allí y murió ostentando el magisterio. Durante su trayectoria, aspiró al mismo puesto en las catedrales de Zamora y Santiago, donde mereció una buena censura⁶⁷⁴, y sucedió en el puesto de primer organista a su maestro Juan Francés de Iribarren, formado posiblemente con José de Torres en la Capilla Real⁶⁷⁵, cuando Iribarren obtuvo el magisterio de Málaga en 1733. Desde que Martín se convirtió en maestro de capilla no volvió a interesarse en ocupar puestos fuera de Salamanca, aunque sí actuó como censor de oposiciones, como las del magisterio zamorano, a finales de 1754, cuyo Cabildo terminó ofreciéndole el puesto. Como su antecesor en la plaza de organista, Martín estuvo en contacto con la corte, a donde el mismo Cabildo le envió al menos en una ocasión para buscar músicos para la capilla, dándole plenos poderes para realizar su gestión⁶⁷⁶. Así mismo, mantuvo su relación con Iribarren, que desde Málaga aconsejó a su antiguo discípulo y al Cabildo en cuestiones musicales como la búsqueda de intérpretes para la capilla⁶⁷⁷.

Juan Martín fue el primer maestro de la catedral salmantina en mucho tiempo que no poseyó la cátedra de música de la Universidad⁶⁷⁸, ocupada en su tiempo por Juan Antonio de Aragüés, como se vio en el capítulo segundo. Probablemente el hecho de que Yanguas llevara enfermo bastante tiempo, y fuese sustituido en cada uno de sus cargos por personas diferentes, propició que cada institución nombrase a quien *de facto* venía ejerciendo el puesto. Martín fue un prolífico compositor, labor en la que se inició muy joven reemplazando a Yanguas durante sus enfermedades y continuó prácticamente hasta el final de su vida. Destacan sus numerosísimos villancicos y cantadas, que le convierten en el autor más representado en el archivo de la Catedral de Salamanca. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con su principal discípulo, sus obras apenas están difundidas fuera de Salamanca.

Cuando en 1754 el entonces primer organista Juan Martín obtuvo el magisterio de capilla de la catedral salmantina, quedó vacante su anterior puesto y el Cabildo

⁶⁷⁴ López-Calo ha estudiado las oposiciones al magisterio de Santiago de 1744, publicando alguna de las obras que compusieron los aspirantes, entre ellas un *Sanctificavit Dominus* de Martín. López-Calo (1993). *La música en la Catedral de Santiago*, vol. X, pp. 179-390. El motete de Martín ocupa las pp. 256-305.

⁶⁷⁵ Según Luis Naranjo, Iribarren viajaba con cierta periodicidad a Madrid para perfeccionar estudios, posiblemente con José de Torres. Ver Naranjo (1999): “Francés de Iribarren Echevarría, Juan”. En: *DMEH*, vol. 5, pp. 235-241.

⁶⁷⁶ En aquel momento, estaban vacantes las dos medias raciones de bajo y el Cabildo había nombrado una junta particular para averiguar dónde se podían encontrar músicos de esta cuerda, sin haber obtenido resultados satisfactorios. Entonces, se recibió una carta de Antonio García del Río, un bajo de la Real Capilla que se mostraba interesado en el puesto. El Cabildo envió a Martín a Madrid y le otorgó su confianza y plenos poderes para examinarle en la capital y, en caso de gustarle, negociar con él su incorporación a la capilla. CO 23/9/1767. E:SA: AC 58, f. 392v.

⁶⁷⁷ Un ejemplo de esta clase de actuaciones, cuando Doyagüe contaba sólo unos meses, fue la contratación sin examen del contralto Luis Cano, procedente de Málaga y recomendado por Iribarren ante la escasez de estas voces en Salamanca. El maestro de Málaga afirmaba que Cano era “un contralto natural, nada violento y no de los gritones”. CO 25/8/1755, E:SA: AC 55, f. 843v.

⁶⁷⁸ En las actas capitulares de 1767, con motivo de una petición de Martín al Cabildo, éste reflexionaba afirmando que este maestro había trabajado mucho y “le ha tocado la desgracia de carecer de la cátedra de música de esta universidad, que era motivo de haber tenido siempre esta iglesia los mejores Maestros de Capilla”. CO 31/8/1767. E:SA: AC 58, f. 379v.

encargó al canónigo magistral y al propio Martín “solicitar en las iglesias de Castilla traer a ésta organista mayor, de los más selectos”. Éstos manifestaron, en referencia a Gaspar Baquero, entonces organista de Astorga, que era un “sujeto de mucha habilidad, que habiendo estado antes en otra iglesia y sin oposición, había sido llamado a aquélla”⁶⁷⁹. El Cabildo decidió ofrecerle el puesto, asegurándole que se le “conferiría la media ración, con todos los frutos y emolumentos en la conformidad que la han tenido los demás organistas”. Unos días después, Baquero agradecía la prebenda, que se le encomendaba en mayo de 1754⁶⁸⁰. Así, unos meses antes del nacimiento de Doyagüe, comenzaron los cerca de cincuenta años de Baquero al servicio de la catedral salmantina, durante los cuáles seguramente participó en la formación del famoso músico, fue uno de los examinadores facultativos de su oposición y falleció cuando Doyagüe se encontraba en la plenitud de su magisterio⁶⁸¹.

Otro músico presente en la Catedral de Salamanca en la época de Doyagüe fue Juan Galache (ca. 1740-1817), de quien no hemos encontrado datos publicados. Como Doyagüe, Galache estuvo siempre al servicio de la Catedral de Salamanca, donde ingresó como mozo de coro en mayo de 1748⁶⁸², obtuvo una prebenda de contralto⁶⁸³ y permaneció en este puesto hasta su muerte. Como músico más antiguo, Galache solía sustituir al maestro de capilla cuando éste se ausentaba⁶⁸⁴ y desempeñaba trabajos relacionados con el cuidado de los órganos⁶⁸⁵. En diciembre de 1803, con cuarenta y un años de servicio, se le liberaba de cantar en la capilla⁶⁸⁶, aunque seguía en activo examinando a opositores en ausencia de Doyagüe⁶⁸⁷. Al final de su vida (1817) se encontraba en una situación precaria⁶⁸⁸ y el Cabildo enviaba en su ayuda a Luis Marcos Boccherini, racionero de la catedral e hijo del famoso compositor de Lucca⁶⁸⁹, aunque el músico fallecía dos días después⁶⁹⁰. Galache fue también compositor y, como testigo de esta faceta suya, se conserva en el archivo de

⁶⁷⁹ El resultado de las gestiones de la comisión y el acuerdo del Cabildo están en CO 1/3/1754. E:SA: AC 55, ff. 584v-585.

⁶⁸⁰ CO 27/3/1754. E:SA: AC 55, f. 600 y CO 20/5/1754. E:SA: AC 55, ff. 623v-624.

⁶⁸¹ El 5 de junio de 1803, falleció Gaspar Baquero, siendo enterrado al día siguiente en la Capilla de San Antonio. CE 5/6/1803. E:SA: AC 65, f. 397v.

⁶⁸² Se examinó su voz y Juan Martín, entonces primer organista y maestro *de facto*, informó favorablemente sobre él. CO 17/5/1748. E:SA: AC 54, f. 367.

⁶⁸³ Que le fue encomendada en octubre de 1763, con la obligación de cantar en los días solemnes el canto figurado con la capilla de música y asistir al coro y altar como lo hacían el resto de los prebendados. CO 7/10/1767. E:SA: AC 57, ff. 550-550v. El expediente de provisión de esta plaza a favor de Galache se encuentra en cj. 69, lg. 2, nº 16.

⁶⁸⁴ En septiembre de 1792, Doyagüe disfrutaba de unos días fuera de la ciudad, estando convocada por medio de edictos una plaza de bajo de capilla, a la que se presentó un sochantre de Astorga. Galache se encargó de realizar el examen, así como informar sobre los mozos de coro y otros temas relacionados. CO 12/9/1792. E:SA: AC 63, ff. 293-293v y CO 24/9/1792. E:SA: AC 63, f. 301v.

⁶⁸⁵ En 1798 dirigió y supervisó los trabajos de acondicionamiento del “órgano pequeño”. CO 8 y 17/9/1798. E:SA: AC 64, ff. 327-327v y 329 y CO 23/11/1798. E:SA: AC 64, ff. 368v-369.

⁶⁸⁶ CO 30/1/1804. E:SA: AC 65, f. 521.

⁶⁸⁷ CO 27/6/1804. E:SA: AC 65, f. 584 y CE 14/7/1804. E:SA: AC 65, ff. 589v-590.

⁶⁸⁸ CO 31/1/1817. E:SA: AC 68, f. 196.

⁶⁸⁹ CO 5/2/1817. E:SA: AC 68, f. 197v; CO10/2/1817. E:SA: AC. 68, f. 199v.

⁶⁹⁰ Se acordaba enterrarle en la Capilla de San Antonio después de las horas de coro. CO 16/4/1817. E:SA: AC 68, f. 219.

la Catedral de Salamanca una *Lamentación segunda de la feria quinta* para solo de contralto, violines y acompañamiento⁶⁹¹. Aunque no hay constancia documental, es posible que Galache participase en la formación de Doyagüe durante las enfermedades del maestro Martín, en que a veces dirigió la capilla y pudo impartir lecciones a los mozos de coro. El carácter de Galache era impetuoso⁶⁹², como muestran algunos lances por los cuales recibió reprimendas⁶⁹³; esta circunstancia pudo determinar que el Cabildo se inclinase por Doyagüe a la hora de sustituir al jubilado Martín, en lugar de poner su confianza en el veterano y, sin duda competente, Galache.

Manuel Alonso Ortega citaba en 1791 a varios compositores relacionados con Doyagüe como parte fundamental de la música de la Salamanca de aquel tiempo

Veamos en nuestros días, ¿quién será el que no se llene de un espíritu tierno y religioso al oír las primorosas composiciones de los famosos compositores D. Pedro Aranaz y Vides, Don José María Reinoso, Don Diego Llorente y Sola? ¿Qué orador famoso, aun valiéndose de toda la energía y fuerza de su elocuencia, usando de los más escogidos periodos, de la más exquisita retórica, será capaz de conmovier nuestros afectos tan al vivo como las composiciones de estos grandes músicos? Digo grandes, pues éstos, siguiendo el camino que prescribe la Naturaleza y uniendo al espíritu de la letra sus más sencillos pensamientos, arrebatan nuestras almas y hacen que nuestro espíritu se eleve a lo divino”⁶⁹⁴

Es interesante esta referencia al ambiente musical de Salamanca cuando Doyagüe estaba en los comienzos de su magisterio. En aquel momento, Pedro Aranaz era maestro de capilla de la Catedral de Cuenca, Reinoso llevaba veintiséis años como prebendado tenor de la catedral salmantina y Diego Llorente y Sola, que sería después organista de la misma, aún no había llegado a Salamanca; de ellos hablaremos en los siguientes párrafos. Más adelante, Siemens nos señala otra cita, que relaciona a los mismos músicos con los compositores extranjeros más valorados en la España de la época, situándolos al mismo nivel y mostrando el efecto “afectivo” de su música

⁶⁹¹ E:SA: AM 24.01.

⁶⁹² En diciembre de 1772, Juan Martín se quejaba de que su antiguo discípulo se oponía a todas sus indicaciones, e incluso se había negado a cantar su parte durante las vísperas de la Expectación de Nuestra Señora y, “para disimular su falta”, le había sustituido el propio Martín. Galache le había respondido con malos modos y dicho “que no sería hombre para responderle así fuera del coro”. El Cabildo encontró todo muy creíble “según el genio del Sr. Galache” y decidió recordar a todos que los músicos debían siempre obedecer a su maestro. CO 23/12/1772. E:SA: AC 59, ff. 416v- 418.

⁶⁹³ Por ejemplo, en octubre de 1777, se encargó de “echar el compás” en las ausencias y enfermedades del maestro de capilla y el Vicedeán le hizo “las prevenciones que tuvo por conveniente para que no hubiese desazón o novedad”, pero un año después discutió con Reinoso y profirió algún insulto teniendo que mediar entre ellos el Cabildo. CO 27/10/1777 y 12/10/1778. E:SA: AC 60, f. 275 y ff. 390-390v.

⁶⁹⁴ Ésta y la siguiente cita pertenecen a la obra de Manuel Alonso Ortega (1791): *Disertación sobre la estimación que se debe dar a la música y sus profesores. Motivos del poco aprecio que se hace de los músicos. Utilidades que los Señores Estudiantes sacarían si la eligieran por diversión*. Lothar Siemens estudia este “opúsculo, hoy rarísimo de encontrar” y presenta varias citas textuales del mismo. Siemens (1985): “La valoración estética y sociológica de Manuel Alonso Ortega...”. El trabajo de Ortega aparece también citado en Alén (1987): “Las capillas musicales catedralicias...”, p. 47. En esta última publicación, la autora presenta la opinión de Ortega como ejemplo del nuevo gusto propio del Clasicismo.

¿Si a sus oídos llegaran las composiciones y conciertos de don Josef Hayden, don Ignacio Pleyel y nuestro español Don Josef Castel⁶⁹⁵? ¿Si oyeran las de Paisiello y Cimarosa para el teatro, y de Don Pedro Aranaz y Vides, Don Diego Llorente y Sola, Don Josef María Reynoso para el templo? ¿qué afectos no se excitan en nosotros al oír esas composiciones?⁶⁹⁶.

Como muestran las anteriores citas, uno de los músicos más conocidos en la Salamanca de finales del siglo XVIII era José María Reinoso (ca. 1741-1802). Procedente de Sevilla, en mayo de 1765 se le encomendó una plaza de músico tenor, vacante por muerte de José Ferrer, en competición con once aspirantes de lugares como Segovia, Palencia, Calahorra, Zamora, Madrid, Sigüenza o San Ildefonso. Para el maestro Juan Martín no había ninguno “que tuviese todas las cualidades de que se componía un cantor bueno”, pero consideró que el mejor para cantar solo era Reinoso⁶⁹⁷. Éste tuvo que aceptar el compromiso de ordenarse antes de un año y se integró de lleno en la vida de la catedral salmantina donde permaneció hasta su muerte⁶⁹⁸.

Parece que Reinoso fue un hombre muy apreciado por el Cabildo, que tuvo siempre en cuenta su lejana procedencia, concediéndole a veces más tiempo “de gracia” del estipulado en los estatutos⁶⁹⁹. En 1778, fue encargado de regir el coro y, según nos muestran las actas capitulares, sustituyó en alguna de sus obligaciones al maestro Juan Martín cuando éste se encontraba enfermo⁷⁰⁰. Reinoso fue también compositor y, de acuerdo con Álvaro Torrente, pudo haber en este campo un reparto de tareas con el maestro, que justificaría el escaso número de villancicos entre las 159 obras de Reinoso conservadas en Salamanca, frente a los alrededor de 700 de Juan Martín⁷⁰¹.

Las anteriores reflexiones de Alonso Ortega (1791) valoraban especialmente a Reinoso, Aranaz y Llorente y Sola⁷⁰². Probablemente no menciona al maestro Martín, entonces recientemente fallecido, porque ya no se interpretaba su música en la Catedral o por haberse encargado éste principalmente de la composición de villancicos y cantadas, que quizás Ortega considerase un género menor. Esta hipótesis

⁶⁹⁵ José Castel fue un compositor de cierto renombre, que se dedicó a la música religiosa a la vez que componía música teatral y sinfónica. Ruiz Tarazona (1999): “Castel, José”. En: *DMEH*, vol. 3, pp. 322-323; Fernández-Cortés (2001): “José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla”. *RM*, XXIV (2001), pp. 115-134.

⁶⁹⁶ Siemens (1985): “La valoración estética....”, p. 137.

⁶⁹⁷ CO 31/5/1765. E:SA: AC 57, ff. 852-852v.

⁶⁹⁸ CO 26/3/1767 y CO 10/7/1767. E:SA: AC 58, f. 299v y f. 357.

⁶⁹⁹ Los racioneros músicos sólo podían disfrutar de un mes “de gracia”, siempre que estuviesen en la iglesia en todas las fiestas solemnes; sin embargo, a Reinoso le prolongaron el permiso hasta tres meses, indicando que no era posible otorgarle más tiempo porque si no, disfrutaría de más “gracia” que los canónigos. Además, se le dispensó de asistir a los días solemnes que tuvieron lugar durante su ausencia. CO 14 y 17/7/1769. E:SA: AC 58, ff. 667 y 671v.

⁷⁰⁰ Así, en mayo de 1779, Reinoso entraba en el cabildo a informar sobre los aspirantes a las plazas de mozos de coro que se convocaban cada año ante la proximidad de la festividad del Corpus Christi. CO 26/5/1779. E:SA: AC 60, ff. 473v-474. En 1780, con Martín a punto de jubilarse, se encargó también de enseñar al sochantre Alejandro Villar, recibiendo una compensación por ello. CO 18/8/1780. E:SA: AC 60, ff. 657-658.

⁷⁰¹ Torrente (2002): “Reynoso, José María”. En: *DMEH*, vol. 9, pp. 160-161.

⁷⁰² Siemens (1985): “La valoración estética y sociológica...”, pp. 135-138.

justificaría que tampoco apareciese Doyagüe, cuya producción temprana comprende fundamentalmente villancicos. Primero Martín, y después su discípulo, habrían dejado las verdaderas obras litúrgicas en manos de Reinoso, lo que estaría de acuerdo con la opinión de Torrente.

Como facultativo en el tribunal que juzgó las oposiciones de Doyagüe, según explicamos más adelante, Reinoso redactó un voto particular riguroso y probablemente objetivo, siendo el único examinador que no optó por el salmantino en primer lugar, pues parece que prefería el uso de los recursos contrapuntísticos antes que el más sencillo “estilo moderno” que cultivaba éste. Sin embargo, su opinión no prosperó pues, evidentemente, el Cabildo prefería a Doyagüe antes que a los otros opositores, fuera por el estilo de su música, su talento demostrado, o el hecho de que se había formado en la misma catedral y había servido desde los nueve años sin ningún motivo de queja. Bajo el magisterio de Doyagüe, Reinoso siguió desempeñando con lealtad su puesto hasta que falleció en la tarde del 23 de mayo de 1802⁷⁰³.

Nacido en Tudela⁷⁰⁴ (Navarra), Pedro Aranaz y Vides (1740-1820) es, junto con García Fajer, uno de los compositores más notables y conocidos de su época. Fue infante en la Catedral de Zaragoza donde estudió con el maestro de capilla Luis Serra y permaneció cinco años como pasante. Viajó a Madrid en su juventud, donde compuso tonadillas y se le conoció por el seudónimo de “Tudela” en referencia a su lugar de nacimiento⁷⁰⁵. Desde 1769 hasta su muerte fue maestro de capilla de la Catedral de Cuenca. Según Hilarión Eslava, que publicó unos *Ofertorios para las dominicas de adviento* de Aranaz en la *Lira Sacro-Hispana*⁷⁰⁶, este compositor “fue amigo y contemporáneo del Españolito y recibió de éste lecciones de melodía y buen gusto, mientras Aranaz se las dio de fuga, según un manuscrito autógrafo de éste”⁷⁰⁷. Eslava consideraba a Aranaz “uno de los maestros más prestigiosos de España”, indicando que “siguió en sus composiciones el rumbo del Españolito; pero no abandonó, como aquel, enteramente el género fugado”.

El 2 de septiembre de 1806, Aranaz solicitó al Cabildo de Cuenca dos meses de permiso para viajar a Salamanca con objeto de visitar a su discípulo el primer organista Francisco Olivares, y juntos “acabar de establecer el estudio de música que por su dirección [de Olivares] se instituyó en el nuevo colegio de niños de coro de

⁷⁰³ Como consta en el acta del cabildo celebrado al día siguiente. Por deseo del difunto, fue enterrado en la Capilla de San José. CO 24/5/1802. E:SA: AC 65, f. 236v.

⁷⁰⁴ Datos biográficos obtenidos de Cabañas Alamán (1999): “Aranaz y Vides, Pedro Felipe”. En: *Diccionario de la Música Española...*. Se han ocupado también de este autor Navarro Gonzalo (1974): *Los maestros de capilla de la Catedral de Cuenca. Desde el siglo XVI hasta hoy* y Martínez Millán, en sus publicaciones “Don Pedro Aranaz y Vides...” (1974), “Semblanza de Pedro Aranaz y Vides. Un músico vasco poco conocido” (1983) e *Historia musical de la Catedral de Cuenca* (1988). Ver también Stevenson (2001): “Aranaz y Vides, Pedro”. En *New Grove*, vol. 1, p. 836. Sobre los problemas económicos de Aranaz en la época de la Invasión Francesa hay información en Cabañas Alamán (1997): “Manuel Hermenegildo Saiz Collado (1786-1822)...”.

⁷⁰⁵ Como “Pedro Aranaz, alias Tudela”, escrito probablemente de su propia mano, aparece en dos piezas que se conservan en el archivo de la Catedral de Salamanca, compuestas en julio de 1766 para optar al magisterio de capilla de la Catedral de Zaragoza. E:SA: AM 13.54.

⁷⁰⁶ Eslava (1852-1860): *LSH*. Tomo 1º de la serie 1ª del s. XIX, pp. 51-56.

⁷⁰⁷ *Ibidem*, p. I.

aquella Santa Iglesia por el método [del] de San José de ésta”⁷⁰⁸. Los dos meses se convirtieron finalmente en siete y dieron como fruto el *Tratado completo de composición de los niños que se dedican al estudio de la música, y principalmente en las catedrales de España*⁷⁰⁹. Durante este periodo debió de existir un intercambio de ideas entre Aranaz y Doyagüe, apoyado seguramente por las excelentes relaciones que tuvieron éste y Olivares.

Las citas de Alonso Ortega que presentábamos más arriba (1791), nos muestran que la música de Aranaz era conocida en la capital del Tormes antes de que pudiera difundirla Francisco Olivares y que, al menos para el autor del escrito, Doyagüe aún no destacaba especialmente. El archivo de la Catedral de Salamanca conserva actualmente más de doscientas obras de Aranaz procedentes del legado que recibió Francisco Olivares al fallecimiento de su maestro. Predominan las piezas con texto en latín, siendo las castellanas una cuarta parte. Como en el caso de Doyagüe, la música de Aranaz se interpretó hasta bien entrado el siglo XX⁷¹⁰.

En este repaso de las figuras musicales que rodearon a Doyagüe, cabe destacar especialmente a Francisco José Olivares (1778-1854), que llegó a Salamanca procedente de Cuenca donde había sido el discípulo predilecto de Pedro Aranaz. Compañero y amigo incondicional de Doyagüe, desempeñó junto a éste un importante papel en la música de la catedral salmantina. Olivares fue un reconocido organista, compositor y profesor, que reúne la influencia de los más prestigiosos maestros de capilla de su tiempo. El aprecio que sintió Aranaz por Olivares se pone de manifiesto en la última voluntad del maestro, que en su testamento legaba a su antiguo alumno “todos mis papeles de música tanto de teoría como de práctica”⁷¹¹.

Según el biógrafo y discípulo de Olivares, Martín Sánchez Allú, cuando en 1803 se estableció en Salamanca el Colegio de Mozos de coro, llamado de Nuestra Señora de la Asunción, se pidió a Aranaz “un hombre de toda su confianza” para dirigirlo, y éste “eligió y aun obligó” a Olivares, entonces segundo organista de la Catedral de Orihuela, “a tomar tan importante destino”⁷¹². A pesar de los esfuerzos del Cabildo de aquella catedral para no perder a Olivares, “los deseos de su respetable maestro fueron cumplidos y acatados por él”. En junio de 1803, cuando Olivares estaba ya en camino, falleció Gaspar Baquero, quedando vacante el puesto de primer organista de la Catedral de Salamanca. Unos meses después, el coquense solicitaba la plaza y el Cabildo se la encomendaba inmediatamente, evidenciando la buena opinión

⁷⁰⁸ Cabañas Alamán (1999): “Aranaz y Vides..”, p. 550.

⁷⁰⁹ En E:Mn se conserva un ejemplar de esta publicación con la signatura M/1244.

⁷¹⁰ La música de Aranaz todavía se interpretaba en la Catedral de Cuenca durante la Dictadura de Primo de Rivera, según testimonio Miguel M. Millán, que cantó en su época de colegial “misas sencillas y misas acompañadas de poderosa orquesta” del famoso maestro. Algo similar ocurría en el Monasterio de Guadalupe con las obras de Doyagüe, como se verá más adelante. Martínez Millán (1974): “D. Pedro Aranaz y Vides (1740-1820)”, *TSM*, 1974, pp. 3-12.

⁷¹¹ Martínez Millán (1974): “Don Pedro Aranaz y Vides...”, pp. 10-11.

⁷¹² Sánchez Allú (1855): “Biografía de D. Francisco José Olivares...”, p. 372.

que tenía de este músico⁷¹³. El prestigio de Olivares se extendió pronto por la diócesis y se empezó a requerir su presencia para proporcionar dictámenes técnicos⁷¹⁴.

A pesar de la distancia, Olivares mantuvo su estrecha relación con Pedro Aranaz, a quien visitó en Cuenca en 1807, dejando a Doyagüe al cuidado de los niños del colegio⁷¹⁵. Según Sánchez Allú, el tratado que escribieron ambos músicos en Salamanca sirvió desde entonces a su maestro para enseñar a sus alumnos aventajados, entre los que el mismo Allú se encontraba⁷¹⁶. Olivares desempeñó un importante papel como rector del Colegio de Mozos de Coro, cargo que siempre ejerció con celo, como se ve en los numerosos informes de cuentas y gastos cotidianos que presentaba puntualmente al Cabildo. También se preocupó de que la asignación de la media ración de tiple que estaba sin cubrir, pasase al colegio pues hacía tiempo que se encargaban de ella los niños de coro⁷¹⁷. Durante la Guerra de la Independencia luchó con ahínco por mantener abierto el establecimiento, como aparece abundantemente en las actas capitulares de esta época. Aunque no pudo evitar el cierre, terminada la contienda, gestionó en Madrid la cobranza de unos réditos que pertenecían al colegio⁷¹⁸.

Como se ha referido en el primer capítulo, con motivo del parto de la reina Isabel de Portugal, en 1817, Olivares viajó a Madrid junto con Doyagüe, para interpretar la *Escena de Abradates y Pantea*⁷¹⁹. Parece que Olivares había proyectado ir después a Cuenca para visitar a Aranaz, sin pensar que la estancia madrileña se prolongaría más de lo planeado⁷²⁰. En una carta al Cabildo, el organista explicaba que no se había probado la composición que ofreció al rey y este motivo le obligaba a permanecer unos días más en la capital⁷²¹.

En 1839, ante la incapacidad de Doyagüe, que había dejado de asistir a la iglesia desde abril, Olivares se vio obligado a desempeñar parte de las funciones del magisterio de capilla⁷²², mientras continuaba trabajando de manera incansable en sus puestos de organista y rector del colegio. En 1851, poco antes de ser nombrado

⁷¹³ CO 11/4/1804. E:SA: AC 65, f. 554.

⁷¹⁴ El párroco de Santa María la Mayor de Ledesma le había pedido que pasase “a reconocer una obra bastante costosa hecha en el órgano de dicha Iglesia”, pues los trabajos debían ser revisados y comprobados por un “profesor en dicha arte”. CO 17/2/1806. E:SA: AC 66, f. 39.

⁷¹⁵ CO 16/4/1807. E:SA: AC 66, f. 146.

⁷¹⁶ Sánchez Allú (1855): “Biografía de D. Francisco José Olivares...”, p. 372.

⁷¹⁷ CO 26/2/1808. E:SA: AC 66, f. 247.

⁷¹⁸ CO 31/10/1814. E:SA: AC 67, f. 625.

⁷¹⁹ Un ejemplar de la versión con acompañamiento de piano, se conserva en E:SA: AM 52.31.

⁷²⁰ A Doyagüe se le había concedido el permiso el 23 de julio y Olivares explicaba desde Madrid a primeros de agosto que “una casualidad imprevista le ha detenido en aquella corte sin poder verificar el viaje a Cuenca” para el que tenía licencia hasta el día de la Asunción, solicitando un aumento de la misma. CO 13/8/1817. E:SA: AC 68, f. 273v.

⁷²¹ CO 5/9/1817. E:SA: AC 68, f. 285v.

⁷²² Así, a finales de julio de ese año, preguntaba al Cabildo si se deberían contratar músicos para reforzar la capilla ante la próxima festividad de la Asunción, patrona de la Catedral. CO 29/7/1839. E:SA: AC 72, f. 216. También se le requería para examinar a los aspirantes a plazas de músico.

beneficiado por la reina Isabel II en aplicación del Concordato⁷²³, Olivares alegaba cuarenta y siete años al servicio de la catedral y manifestaba que su salud se resentía⁷²⁴. Sin embargo, la nueva situación legal como beneficiado, le impedía jubilarse pues el Cabildo ya no tenía facultades para tomar esa clase de determinaciones⁷²⁵. Después de varios intentos en este sentido, falleció sin haber conseguido la jubilación⁷²⁶.

Sánchez Allú presenta a su maestro como “un excelente profesor; bueno y digno sacerdote, siendo siempre el apoyo y sostén de su numerosa familia; padre amoroso de sus discípulos”, que “conservó sus relevantes dotes artísticas hasta el día de su muerte”, el 2 de septiembre de 1854. Afirmaba además que Doyagüe admiraba la obra de su amigo y “se extasió más de una vez con su rica imaginación, oyéndole en el órgano las ideas más galanas y hermosas”.

Olivares no fue oficialmente discípulo de Doyagüe, “pero supo estudiar y aprender tan perfecto modelo”, según afirmaba en 1843 Benito Ramón Losada, entonces racionero de la Catedral de Salamanca⁷²⁷. Entre las obras de Olivares, Losada destacaba la *Lamentación de Miércoles Santo*, que se había cantado en aquella fecha, “muy digna de atención para los inteligentes y de que se repita entre las de aquél”, en clara alusión a Doyagüe. Esta obra se halla en el archivo de la Catedral de Salamanca⁷²⁸, entre casi una treintena de piezas de su autor. El legado de este compositor, junto con las obras que le dejó Aranaz, atestigua la importancia de la figura de Francisco Olivares para la catedral y la ciudad. Por otra parte, el ejemplar que guarda el archivo del *Stabat Mater*⁷²⁹ de Haydn, copiado por Olivares, muestra que este músico conocía y seguramente apreciaba la obra del gran maestro austriaco.

El tercer músico mencionado por Alonso Ortega en las anteriores citas es Diego Llorente y Sola (¿- 1802)⁷³⁰, que llegó a Salamanca en 1799 procedente de Huesca para suplir la “enfermedad habitual” del primer organista Gaspar Baquero, que llevaba varios años sin asistir a la iglesia⁷³¹. Se le dio parte del salario de Baquero con la promesa de recibir la totalidad al fallecimiento de éste. La catedral salmantina debió interesar considerablemente al músico aragonés, pues para trasladarse a esta ciudad abandonó el magisterio de capilla y el puesto de primer organista de la Catedral de Huesca, donde parece que era conocido y admirado si damos crédito al

⁷²³ Presentó su cédula con el nombramiento en CO 30/8/1852. E:SA: AC 75, ff. 103v-104. En el archivo de la catedral se conserva el *Expediente de posesión de beneficio a favor de Francisco Olivares, medio racionero de la Catedral*, 14/8/1852. Cj. 87, lg. 6, nº 4.

⁷²⁴ CO 22/9/1851. E:SA: AC 74, ff. 43v-44.

⁷²⁵ Antes del Concordato de 1851, el Cabildo podía conceder la jubilación a sus empleados, y lo hacía habitualmente, con una reducción en el salario. La nueva normativa no contemplaba esta facultad de los cabildos. Sobre este asunto hubo varios memoriales. CO 10/10/1853. E:SA: AC 75, ff. 184v-185.

⁷²⁶ La noticia del fallecimiento de Olivares está en CE 2/9/1854. E:SA: AC 75, ff. 245v-246.

⁷²⁷ Opinión manifestada en *El Salmantino* de 7/5/1843, p. 8.

⁷²⁸ E:SA: AM 100.21.

⁷²⁹ E:SA: AM 25.32.

⁷³⁰ López-Calo proporciona datos biográficos de este compositor, aunque los une con los de su hijo Mariano Diego. Así, no menciona el hecho de que Llorente y Sola falleció en Salamanca por confundirle con su hijo el organista de Medina del Campo y posteriormente de Valladolid, donde murió. López-Calo (2001): “Llorente y Sola, Mariano Diego”. En *DMEH*, vol. 6, pp. 966-967.

⁷³¹ Se le otorgó el puesto en CO 27/2/1799. E:SA: AC 64, f. 399.

contenido de un poema aparecido en el *Semanario de Zaragoza* el mismo año del traslado de Llorente a Salamanca.

Escrito sin duda ante la marcha a Salamanca de este organista, el mencionado poema glosa la figura de Llorente con versos como “¡Oh! Qué envidiosa fortuna para el templo salmantino”. El autor, cuya firma no consta, indica que Llorente fue discípulo de Félix Máximo López en la Capilla Real. También hace referencia a Aranaz, dando a entender que el famoso maestro, entonces en El Pilar de Zaragoza, recomendó a Llorente para la Catedral de Salamanca, pues “al Tormes envió de tu talento/ la relación exacta”. A continuación añade que “también te engrandeció el Españolito”, aclarando que las obras de este famoso compositor “se cantan en las principales catedrales de España”⁷³².

Llorente y Sola desarrolló probablemente un buen trabajo en Salamanca, en cuyo archivo se conservan cinco piezas con texto en latín y un aria. Desde su importante puesto de primer organista debió de mantener una estrecha colaboración con Doyagüe, que se vio cortada de raíz en marzo de 1802⁷³³ con la repentina muerte del organista, que no llegó a cobrar el salario completo al no sobrevivir al anciano Baquero. Llorente dejó cuatro hijos, uno de los cuáles es, sin ningún género de dudas, Mariano Diego Llorente, el organista de la Colegiata de Medina del Campo, que más tarde pasó a Valladolid⁷³⁴.

El portugués Joao Pedro de Almeida Motta (1744-1817) visitó Salamanca en 1784, siendo maestro de capilla de la Catedral de Astorga y debió de ser objeto de atenciones en Salamanca, pues ofreció a su catedral dos juegos de vísperas con un memorial dirigido al Cabildo expresándole su gratitud y “reconocimiento en que vivía”⁷³⁵. El Cabildo acordó que “para mayor satisfacción de dicho maestro de capilla, respecto a hallarse en esta ciudad, se probasen dichas obras mañana por la tarde, y fecho se pusiesen en el Archivo de Música”⁷³⁶. Evidentemente, Almeida trató con

⁷³² “Poesía. A Don Diego Llorente y Sola. Presbítero. Organista de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca. Antes Maestro de Capilla de Huesca”. *Semanario de Zaragoza*, n° 163, 5 de septiembre de 1799, pp. 156-160.

⁷³³ En CE de 14/3/1802 “se concedió el toque de los esquilonos para el entierro y demás oficios de D. Diego Llorente y Sola”. E:SA: AC 65, f. 211. Tres días después, los cuatro hijos del difunto presentaban un memorial pidiendo ayuda ante la miseria en que habían quedado sin tener “pariente alguno”. CO 17/3/1802. AC 65, f. 213. Un mes más tarde se admitía a uno de ellos en el Seminario Carvajal. CO 30/4/1802, AC 65, ff. 229-229v.

⁷³⁴ Además de la referencia de López-Calo, hay información de Llorente hijo en Cavia Naya (2004): *La vida musical...*, pp. 183-184

⁷³⁵ Según Xoan Carreira, Almeida llegó en 1772 a Mondoñedo, donde fue músico tenor, y fue nombrado sustituto de Manuel López del Río, maestro de capilla de la Catedral de Lugo, en 1775. Carreira (1987): “La estancia del compositor Juan Pedro de Almeida y Motta en Mondoñedo”. Humberto D’Ávila afirma que Almeida ocupaba una plaza de tenor de la Catedral de Lugo cuando, en 1779, falleció el maestro a quien sustituía. A partir de aquí, Almeida, que era casado y con hijos, se vio involucrado en una serie casi interminable de pleitos pues una parte del Cabildo quería conferirle el magisterio y otra parte, junto con el Obispo, prefería darle la plaza a un eclesiástico, habiendo elegido a Francisco Nager, maestro de capilla de Orense. Ante la llegada de Nager a Lugo, Almeida pidió sucesivos permisos y estuvo “en paradero desconocido” y también en Madrid. Según D’Ávila le fue conferido el magisterio de capilla de Astorga en 1783, después de la muerte de Manuel Álvarez, anterior poseedor de la plaza. D’Ávila (1996): *Almeida Mota, compositor português em Espanha*.

⁷³⁶ Almeida agradecía después al Cabildo que se hubiesen “probado” sus obras y se le hubiese permitido entrar al coro a “regirlas”. CO 8/3/1784. E:SA. AC. 61, f. 482v.

Doyagüe durante su estancia salmantina y probablemente mantendrían correspondencia posterior. Después de Astorga, el músico portugués pasó a Madrid (1793), donde fue maestro de rudimentos de música del Real Colegio de Niños Cantores, bajo el rectorado de Antonio Ugena⁷³⁷, allí tuvo excelentes relaciones con Boccherini y otros músicos de la Corte, que muy bien pudieron extenderse a Doyagüe. Actualmente, el Archivo Catedral de Salamanca conserva 27 obras de Almeida, entre las que se encuentran varios salmos de vísperas⁷³⁸. Como veremos en el capítulo 4, la presencia de obras autógrafas de Doyagüe en la Catedral de Astorga podría deberse a su probable amistad con Almeida Motta.

Según indica Gil Sanz en su biografía de Doyagüe, éste era amigo del guitarrista Dionisio Aguado (1784-1849) y le envió una copia de su *Gran Misa en Sol mayor*⁷³⁹. Aguado se encontraba en Madrid cuando Doyagüe ofreció su música a los monarcas con motivo del nacimiento de su hija en 1817. El ya famoso guitarrista viajaría en 1825 a París y permaneció allí hasta 1838. Según Suárez Pajares, Aguado no era un desconocido en la capital del Sena, donde se había publicado una parte significativa de su obra⁷⁴⁰. Si damos crédito a la amistad entre los dos músicos, la proyección internacional de Aguado pudo influir de manera importante en el compositor salmantino, con quien seguramente mantendría correspondencia.

Discípulos

Al ser Doyagüe uno de los últimos maestros del Antiguo Régimen, sus discípulos no tuvieron las mismas oportunidades que los alumnos de compositores nacidos sólo unos años antes, como García Fajer o Aranaz. Las dificultades económicas que atravesaba la Iglesia, analizadas en el capítulo segundo, cerraron en gran medida la natural salida profesional para quienes se habían formado en los colegios de monasterios y catedrales y en otro tiempo habrían pasado a ocupar los magisterios y plazas de músicos de estas instituciones. Así veremos en los siguientes párrafos cómo alumnos prometedores como Tejero o Allú verían truncadas muchas de sus esperanzas, desarrollando este último su carrera musical dentro de la sociedad civil que, en aquellos momentos, demandaba obras para piano y zarzuelas.

Quizás la primera alusión impresa que se hace a los discípulos de Doyagüe es la de Losada en el periódico *El Salmantino*⁷⁴¹. Además de ocuparse de Olivares, como se indicó más arriba, ensalza a Borreguero y Santiago Tejero “discípulo muy amado del anciano respetable cuya pérdida llora”⁷⁴². Finalmente, menciona a Martín Sánchez

⁷³⁷ Carreira (1999): “Almeida Motta, Joao Pedro”. En: *DMEH*, vol 1, pp. 302-306.

⁷³⁸ En la siguiente reunión del Cabildo, el vicedeán exponía “el Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Astorga le había suplicado, diese en su nombre muchas gracias al Cabildo por la satisfacción, y aprecio que había hecho de sus obras, mandando se probasen, y por haberle permitido, entrase al coro para oírlas, y regirlas”. CO 8/3/1784. E:SA: AC 61, f. 482v.

⁷³⁹ Gil Sanz y Aguado (1855): “Biografía de D. Manuel José Doyagüe...”, *GMM*, pp. 324-325.

⁷⁴⁰ Suárez Pajares (1999): “Aguado García, Dionisio Tomás Ventura”. En: *DMEH*, vol. 1, pp. 98-102.

⁷⁴¹ En el número del 7/5/1843, siguiente al monográfico sobre la figura del ya mítico compositor, aparece en la última página un comunicado firmado por Benito Ramón Losada, que se detiene en los discípulos y herederos de Doyagüe.

⁷⁴² Afirma que el talento de Tejero es “privilegiado y de todos conocido” y “la especie de idolatría con que daba respetuoso culto a su maestro y a todas sus producciones le alejaron del campo de la gloria. De esperar es que cuando aquel recoge en abundancia los laureles que supo adquirirse sin riesgo de que

Allú y termina diciendo que este comunicado tenía como fin testimoniar su respeto a la memoria de Doyagüe y “excitar la aplicación de sus dignos discípulos y sucesores y procurar con esto la gloria y esplendor de la ciudad en que resido”⁷⁴³.

Entre los mencionados discípulos de Doyagüe es significativo el caso de José Carlos García Borreguero (1794-1867)⁷⁴⁴, su sucesor interino en el magisterio, de cuya mano se conservan numerosas copias de obras del maestro. Borreguero entró a los nueve años en el Colegio de Mozos de Coro⁷⁴⁵, permaneciendo en él durante la Guerra de la Independencia por ser huérfano de padres⁷⁴⁶. En agosto de 1814 obtuvo por oposición la plaza de tenor vacante por fallecimiento de Antonio Cintora⁷⁴⁷. Como otros músicos de la catedral, Borreguero se había significado tomando partido por los liberales. Al final del Trienio Constitucional, había pedido permiso para salir de la ciudad⁷⁴⁸ y, ante su regreso, el Cabildo “no quería comprometerse” y se planteaba “si ha de ser recibido en esta Santa Iglesia cuando llegue” porque había sido presidente de la Sociedad Patriótica⁷⁴⁹. La Junta que estudió el caso manifestó que aunque “se halla mal mirado de muchas personas de esta ciudad” no debería impedírsele “ejercer las funciones de su prebenda”⁷⁵⁰. Más adelante, Borreguero se presentaba en su puesto, ante las protestas de los gobernadores eclesiásticos y el Gobernador Político y Militar, que afirmaban que también había pertenecido a las milicias nacionales⁷⁵¹. Estas últimas autoridades “corrigieron” al músico por medio de ejercicios espirituales⁷⁵², con lo que parece olvidarse definitivamente el tema.

nadie le dispute ofrenda tan merecida, procure seguir la huella que le dejó trazada, hasta ver ornadas sus sienes con la corona de artista”. Losada (1843), p. 8.

⁷⁴³ Losada (1843): “Comunicado”. *El Salmantino*, 7/5/1843, p. 8.

⁷⁴⁴ La figura de Borreguero se trata de forma muy breve en el *DMEH*, donde constan los escasos datos que de este músico poseía Barbieri y un exhaustivo listado de sus obras, todas presentes en E:SA: Casares (1999): “García Borreguero, José Carlos”. En *DMEH*, vol. 5, p. 429.

⁷⁴⁵ Ver Pérez Prieto (2007): “La enseñanza musical...”, p. 70.

⁷⁴⁶ En 1811, ante las difíciles circunstancias, el Cabildo se vio obligado a tomar la decisión de enviar a casa de sus padres a algunos de los colegiales que allí vivían. Entre los que permanecieron en el centro se encontraba Borreguero, “éste por pura conmiseración, mediante el total desamparo en que se halla”. CO 29/3/1811. E:SA: AC 67, ff. 65v-66.

⁷⁴⁷ CO 3, 8 y 17/8/1814. E:SA: AC. 67, ff. 586-586v, ff. 589v-590 y ff. 592v-593.

⁷⁴⁸ Había pedido permiso para visitar a su cuñado, que estaba a punto de morir. Desconocemos si esta salida tuvo alguna relación con la actividad política de Borreguero, quien tres meses más tarde se dirigía al Cabildo desde aquella ciudad manifestando su imposibilidad de regresar porque “el Gobernador Político y Militar de aquella plaza y su partido ha resuelto que nadie salga del pueblo a fin de defenderlo si fuese necesario”. CO 16/5 y 18/8/1823. E:SA: AC 69, ff. 229v y 264.

⁷⁴⁹ CO 18/8/1823. E:SA: AC 69, ff. 264-264v.

⁷⁵⁰ LPJSS (1816-1823), f. 217. E:SA: Cj. 78, lg. 3, nº 2.

⁷⁵¹ Se insistía en que la actitud permisiva del Cabildo sólo era explicable si sus sentimientos hubiesen “caminado en armonía” con los de Borreguero, “lo que no puedo creer en alguno del seno de V.I.”. El oficio del Gobernador Político y Militar, seguido del de los gobernadores eclesiásticos y el firmado por Isidro López de Arce, se exponía en CE 9/9/1823. E:SA: AC 69, ff. 271-272v.

⁷⁵² En mayo de 1824 se leía un memorial de Borreguero comunicando que se encontraba en el convento de los Dominicos realizando ejercicios espirituales “a que por vía de corrección le han destinado los Sres. Gobernadores Eclesiásticos”. CO 10/5/1824. E:SA: AC 69, f. 376.

En 1829, Borreguero optaba sin éxito al magisterio de la Catedral de Sevilla, realizando los ejercicios sin moverse de Salamanca⁷⁵³ y en 1841, era designado por el Cabildo salmantino para encargarse interinamente del magisterio de capilla al hallarse Doyagüe imposibilitado “física y moralmente” para desempeñarlo⁷⁵⁴. Continuó al frente de la capilla a pesar de que el Gobierno no aprobó la asignación para “maestro director del canto” cuando, en septiembre de 1841, Mendizábal extendió la desamortización de tierras al clero secular y se encargó el Gobierno de satisfacer los sueldos de los dependientes eclesiásticos⁷⁵⁵. Con el Concordato de 1851, junto con los otros dos medio racioneros músicos que quedaban, Espinosa y Olivares, Borreguero fue nombrado beneficiado por Isabel II⁷⁵⁶.

Como maestro de capilla interino, Borreguero tuvo en principio obligación de componer, aunque en abril de 1848, el Cabildo acordó que todas las celebraciones solemnes se hiciesen con orquesta y se interpretase exclusivamente música de Doyagüe⁷⁵⁷. Sobre Borreguero como compositor, Benito Ramón Losada, afirmaba en 1843 que el “actual Director de la Capilla, entre otras composiciones que acreditan su buen gusto, presentó un miserere de primer orden, cantado el Jueves Santo, que mereció altos elogios de los profesores, a los que hemos oído enumerar sus bellezas, calificándole (sic) de obra maestra y concluida con primor”⁷⁵⁸. En Borreguero se observa un uso de la orquesta similar al de su maestro, compartiendo también el rasgo de acompañar los recitativos de sus villancicos con violines y, en algún caso, también con oboes, fagotes y trompas, como veremos en el próximo capítulo⁷⁵⁹. Falleció el 20 de febrero de 1867⁷⁶⁰ y dejó a la catedral las partituras de su propiedad,

⁷⁵³ El Cabildo sevillano se dirigió al salmantino pidiendo que uno de sus miembros se ocupase de que Borreguero “desempeñe con la debida fidelidad los trabajos de prueba sobre los puntos señalados para las composiciones en el modo, forma y término que se prescriben en los papeles adjuntos”. Éste encargó al prior Alejo Guillén. A finales de marzo, el Cabildo de Sevilla daba cuenta de haber recibido una carta de Guillén con los documentos relativos a la oposición de Borreguero, mostrándose muy agradecido por ello y ofreciendo una recíproca correspondencia cuando fuere necesaria, CO 30/1 y 4/2/ y 27/3/1829. E:SA: AC 70, ff. 428-428v, 429v-430 y 448v. El archivo de la Catedral de Salamanca conserva un villancico a ocho voces “con toda orquesta”, titulado *Festivo aplauso* (AM 24.43) y fechado en 1830, en cuya portada consta que fue compuesto para aquella oposición.

⁷⁵⁴ CO 25/6/1841. E:SA: AC 73, ff. 74-74v.

⁷⁵⁵ El Cabildo insistió varias veces en que se trataba de un puesto necesario y, a principios de 1844, ante la negativa oficial, se “acordó se satisfaga al Sr. Borreguero la asignada cantidad de la Fábrica”. Éste no aceptó los arreglos económicos iniciales, llegando a entregar las llaves y “papeles de música”, pero finalmente continuó ejerciendo el puesto. CO 8/1/1844. E:SA: AC 73, f. 204v. Dictamen JSS 17/3/1846, aprobado en CO 23/3/1846. E:SA: AC 73, ff. 318-318v y 312v. Ver también CO 27/4/1846. E:SA: AC 73, ff. 324v-325v.

⁷⁵⁶ Presentó su cédula con el nombramiento en CO 30/8/1852. E:SA: AC 75, ff. 103v-104. También se conserva el *Expediente de posesión de beneficio a favor de José Carlos Borreguero, medio racionero y tenor de la Catedral*. 14/8/1852. Cj. 87, lg. 6, nº 2.

⁷⁵⁷ CO 1/4/1847. E:SA: AC 73, f. 395v.

⁷⁵⁸ Losada (1843): “Comunicado”, p. 8.

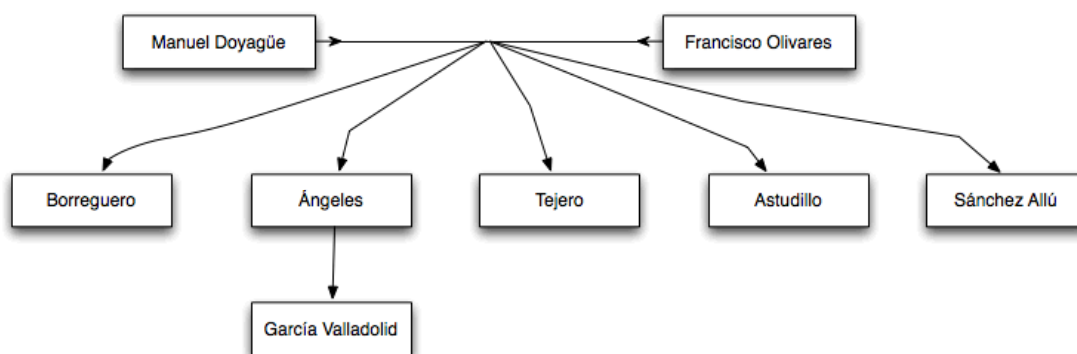
⁷⁵⁹ Todas las cantadas de Borreguero conservadas en E:SA tienen recitativos acompañados, en dos casos, *Hombre dichoso* (AM 24.31) y *Oh Sacramento* (AM 24.35), con la misma plantilla que el aria.

⁷⁶⁰ El 21 de febrero de 1867, se convocaba un cabildo extraordinario para dar cuenta de que a las seis y media de la noche anterior había fallecido Borreguero, indicando “debía hacerse los oficios del funeral como a los Señores Capitulares”. CE 21/2/1867. E:SA: AC 76, ff. 261v-262.

particularmente “las de las principales obras del Maestro D. Manuel Doyagüe”⁷⁶¹. Estas piezas pasarían al archivo, que también conserva 39 obras de Borreguero, todas con orquesta, entre las que hay música en latín, villancicos y cantadas⁷⁶².

Jerónimo de los Ángeles (¿-1853) fue uno de los discípulos de Doyagüe que tuvieron proyección nacional al haber ocupado dos magisterios de capilla fuera de su ciudad natal. Natural de Salamanca, fue mozo de coro de su catedral, donde aparece a partir de 1795 en sucesivos memoriales pidiendo salir del Colegio de Mozos de Coro y ayudas para vestirse⁷⁶³. En 1802 era “clérigo de prima tonsura, residente en Salamanca” cuando hizo oposición en Zamora a una capellanía de tenor⁷⁶⁴; las actas capitulares de Salamanca reflejan la petición de permiso para la mencionada oposición por el tiempo que necesitase para este objeto⁷⁶⁵. Poco después solicitó y obtuvo licencia para salir fuera, pues “tiene fundados indicios que para su acomodo le sera útil pasar algun tiempo” en Valladolid⁷⁶⁶.

Figura 3.1. Discípulos de Doyagüe y Olivares



En la Catedral de Salamanca siguió los ascensos habituales de los mozos de coro hasta convertirse en capellán (1804)⁷⁶⁷, puesto que ocupaba cuando en 1814 expuso que “pensaba pasar a Murcia a oponerse al magisterio de capilla de aquella catedral y suplicó se le mandase dar testimonio de ser tal capellán y consistir la

⁷⁶¹ Los testamentarios de Borreguero comunicaron esta donación, que se leyó en cabildo. CO 2/12/1867. E:SA: AC 76, 288.

⁷⁶² Sólo cinco de estas piezas tienen fecha: un *Magnificat* de 1818 (AM. 24.16), dos misas de 1842 (AM 24.48 y AM 100.48), un *Miserere* de 1843 (AM 103.16), al que seguramente se refiere Losada en la cita presentada más arriba, y un *Oficio de Difuntos* de 1858 (AM 24.47).

⁷⁶³ CO 27/9/1799. E:SA: AC 64, f. 489.

⁷⁶⁴ Junto con Inocencio Martínez, que fue quien consiguió la plaza Este dato aparece en López-Calo (1999): “Ángeles, Jerónimo de los”. En: *DMEH*, vol. 1, p. 462. En este trabajo, ampliamos la información proporcionada por López-Calo añadiendo datos relativos a la estancia de Ángeles en Salamanca y Murcia, así como a determinadas obras cuya autoría cuestionamos.

⁷⁶⁵ CO 19/2/1802. E:SA: AC 65, f. 205v.

⁷⁶⁶ CO 28/6/1802. E:SA: AC 65, f. 247v.

⁷⁶⁷ En enero de 1803 era el segundo mozo de coro más antiguo (CO 14/1/1803); en septiembre se le concedía la congrua para ordenarse (CO 2/9/1803); el 2 de diciembre era el mozo más antiguo (CO 2/12/1803) y en febrero del año siguiente ascendía a la capellanía de coro vacante por muerte de Miguel Puyol (CO 17/2/1804). E:SA: AC 65, ff. 340v, 438, 494v y 530v.

congrua en la renta de dicha Capellanía, y recomendar su pretensión". El Cabildo acordó darle el testimonio que solicitaba y la recomendación "si hay ejemplares"⁷⁶⁸. Dos meses después, Ángeles enviaba un memorial desde Murcia, explicando que se habían retrasado los ejercicios y el Cabildo le concedía los días que necesitase para este fin⁷⁶⁹; poco después, el discípulo de Doyagüe comunicaba que había obtenido la plaza. Se trataba del magisterio vacante por el fallecimiento de Bruno Molina, que había competido con Doyagüe en las oposiciones de 1789⁷⁷⁰.

A la oposición de Murcia se presentaron también Indalecio Soriano, padre de Mariano Soriano Fuertes, segundo fagot de aquella catedral y José Morata, maestro de Segorbe. Se llevó como examinador a Pedro Aranaz, considerado como "la lumbrera de la música en España". El concurso estuvo muy reñido entre Soriano y Morata y se prefirió a este último, quizás por su condición de sacerdote, pero tuvo diferencias con el Cabildo y se volvió a Segorbe. Finalmente, Jerónimo de los Ángeles era agraciado con el puesto debido a la influencia del canónigo Francisco Rubín de Celis, que probablemente era hermano de Manuel Rubín de Celis, canónigo penitenciario de la catedral salmantina⁷⁷¹. *El Semanario Murciano* se mostraba conservador ante las innovaciones de Ángeles:

Este desgraciado compositor, plagiarlo del célebre D. Manuel Doyagüe, entre sus desacertadas disposiciones trastornó el régimen instrumental, quitando las flautas introducidas por D. Bruno Molina, y los oboes, escribiendo clarinetes en su lugar con la misión única de sostener sus inocentes y triviales armonías en una tesitura aguda y de una manera chillona⁷⁷².

Más adelante, Ángeles obtuvo el magisterio de capilla de la Catedral de Zamora, del que tomó posesión "a sexta" del 7 de diciembre de 1827. En aquella catedral se encuentra su solicitud, firmada en Murcia el 6 de marzo del mismo año, donde indica que "pasaría a regentar [el magisterio] con mucho gusto, por estar en su país, cerca de su pueblo nativo y de su maestro, que lo es de la Sta. Iglesia de Salamanca"⁷⁷³. La alusión a Doyagüe pretendía seguramente aumentar su currículum ante el prestigio de su maestro, aunque también parece plausible que deseara intensificar las relaciones con Doyagüe y de hecho lo hiciese⁷⁷⁴. Según López-Caló, Jerónimo de los Ángeles falleció en Zamora en 1853⁷⁷⁵; allí se conserva, probablemente, la mayor parte de su producción, aunque no se puede hacer una

⁷⁶⁸ CO 16/9/1814. E:SA: AC 67, f. 603v.

⁷⁶⁹ CO 23/11/1814. E:SA: AC 67, f. 631.

⁷⁷⁰ En mayo de 1815, Ángeles comunicaba al Cabildo salmantino que había obtenido el magisterio de Murcia y le daba "las mayores y mas rendidas gracias" por los favores recibidos. CO 5/5/1815. E:SA: AC 67, f. 673. Los datos relativos a la oposición de Jerónimo de los Ángeles, están tomados del siguiente artículo firmado por "un aficionado" (1884): "Apuntes para la historia de la Música..."

⁷⁷¹ Manuel Rubín de Celis ocupaba este puesto desde el 30/9/1771. E:SA: Cj. 33, lg. 3, n° 22.

⁷⁷² "Apuntes para la historia de la Música en Murcia"..., p. 5.

⁷⁷³ E:ZA: lg. 151, n° 10.

⁷⁷⁴ Es muy probable que la presencia de algunas piezas de Doyagüe en Zamora se deba a que éstas eran propiedad de Ángeles.

⁷⁷⁵ López-Caló (1999): "Ángeles, Jerónimo de los". DMEH, vol. I, p. 462. Aquí sólo aparecen, de forma esquemática las oposiciones que hizo en Murcia y Zamora, indicando que "no se poseen datos sobre este músico anteriores a 1802". Al final, hay un listado de las obras de Ángeles.

afirmación taxativa hasta que se publique un catálogo del archivo de la Catedral de Murcia, que proporcionaría datos decisivos sobre la obra de este autor.

Desconocemos los motivos que tendría *El Semanario Murciano* para calificar a Ángeles de “plagiario de Doyagüe”, pero no es difícil llegar a esa conclusión consultando las obras de Doyagüe atribuidas a Ángeles en varios archivos. Como otros músicos vinculados a la catedral salmantina, Ángeles copió música de su maestro y añadió (¿con alguna intención?) su propio nombre en algún lugar de la partitura. En algunos casos lo hizo en una zona no preferente de la portada, como el ángulo superior izquierdo o derecho, indicando simplemente que la copia le pertenecía. El nombre de Ángeles en algunas piezas pudo confundir a maestros o músicos posteriores, que quizás supusieron que el copista era el autor y transmitieron el error al realizar nuevas copias.

Son varios los casos que, en principio, presentan dudas de la autoría de Ángeles y se suelen resolver a favor de Doyagüe. Como ejemplo podemos citar la copia del villancico *Ah de la Nave* (MD 167), donde figura “Ángeles” añadido posteriormente en la esquina derecha de la parte superior de la partitura, lugar no preferente donde aparecen a veces nombres de intérpretes o de copistas, como veremos en el capítulo cuarto; además, las características de la pieza y el listado que presenta José Joaquín Herrero al final de su libro⁷⁷⁶, la sitúan entre las composiciones de Doyagüe. Por otra parte, el archivo de la Catedral de Salamanca conserva un dúo al Santísimo titulado *Al mirarte en ese altar* (MD 168)⁷⁷⁷, en cuya partitura consta “Gerónimo de los Ángeles”, mientras que hay dos copias en Plasencia con el nombre de Doyagüe, que sin duda es el verdadero autor de la obra. Otro caso curioso es el villancico *Con qué envidia y silbido* (MD 243), del que se encuentra una copia en la Universidad de Salamanca⁷⁷⁸ donde consta el nombre de Doyagüe en lugar preferente y otra, idéntica en música y texto, en la Biblioteca Histórica de Madrid, en cuya portada se lee “Gerónimo de los Ángeles”⁷⁷⁹. En vista de los casos mencionados, se podría acusar de “plagiario” a Jerónimo de los Ángeles, aunque permanece la duda de si estas falsas atribuciones se deben conscientemente al mismo Ángeles o son errores posteriores de quienes copiaron o custodiaron esa música.

Parece que el discípulo predilecto de Doyagüe fue Santiago Tejero (ca. 1807-¿?)⁷⁸⁰, a quien el anciano maestro designó sin éxito para sustituirle cuando su avanzada edad y achaques le impedían desempeñar su trabajo. Fue admitido como niño de coro en junio de 1813, junto con otros cuatro a quienes Doyagüe “había hallado útiles y con los requisitos necesarios”⁷⁸¹ y nombrado capellán en marzo de 1824⁷⁸². En noviembre del mismo año pedía y obtenía licencia para estudiar en la universidad “teniéndole presente en el coro en las horas de cátedra, como se ha hecho

⁷⁷⁶ Herrero (1912): *Tres músicos...*

⁷⁷⁷ De esta pieza hay dos copias en E:P con el nombre de Doyagüe.

⁷⁷⁸ E:SAa: FCM nº 282.

⁷⁷⁹ E:Mm: MUS 706-7.

⁷⁸⁰ Considerando que cuando opositó a la Catedral de Ciudad Rodrigo, a finales de 1826, afirmaba tener diecinueve años y medio, Tejero nació con toda probabilidad en 1807.

⁷⁸¹ Cinco años después entró en el Colegio de Mozos de Coro, examinado previamente por Doyagüe y Olivares. CO 9/6/1813 y 13/2/1818. E:SA: AC 67, f. 387 y AC 68, f. 355v.

⁷⁸² CO 17/3/1824. E:SA: AC 69, f. 359.

con otros capellanes”⁷⁸³. En 1826, opositaba a una plaza de organista en Zamora⁷⁸⁴ y allí afirmaba, en referencia a la catedral salmantina, que “estaba ejercitado en la facultad de organista y compositor en el colegio de niños de coro de dicha Santa Iglesia”⁷⁸⁵. Poco después, concurría a las oposiciones al puesto de organista de la Catedral de Ciudad Rodrigo, con funciones de maestro de capilla. Los censores, Doyagüe y Olivares, emitieron un detallado informe de sus ejercicios, que nos muestra a un joven muy brillante y con gran interés, otorgándole la plaza, aunque Tejero terminó rechazándola para no interrumpir su carrera universitaria y permaneció en la Catedral de Salamanca⁷⁸⁶. Muy poco después, compitió con Jerónimo de los Ángeles en las oposiciones al magisterio de capilla de Zamora, que ganó este último⁷⁸⁷.

Como estudiante en la universidad, Tejero debía presentar cada año los resultados de sus estudios de leyes⁷⁸⁸, que parece intentó ampliar en Madrid quizás buscando un porvenir profesional ante las difíciles circunstancias por las que atravesaban los músicos eclesiásticos⁷⁸⁹. Meses después, de vuelta en Salamanca, era nombrado segundo organista de la catedral⁷⁹⁰. Obligado por las circunstancias, en 1838 Tejero se dirigió repetidamente al Cabildo alegando su mucho trabajo, agravado al tener que suplir a Olivares en sus enfermedades, sin recibir recompensa por ello⁷⁹¹, situación que terminó con su dimisión en 1847⁷⁹². En 1850 optaba a una plaza de organista en la Catedral de Toledo⁷⁹³, para lo que pidió al Cabildo de Ciudad Rodrigo que le certificase haber sido nombrado organista de aquella iglesia en 1827⁷⁹⁴. No

⁷⁸³ CO 29/11/1824. E:SA: AC 69, ff. 452-452v.

⁷⁸⁴ El Cabildo concedía a Tejero quince días al efecto. CO 15/9/1826. E:SA: AC 70, f. 113.

⁷⁸⁵ Esta afirmación de Tejero se encuentra en el expediente de las oposiciones a las que se presentó en Zamora, que obtuvo Ambrosio Pérez. E:ZA: lg. 151, n° 23. Citado en Rodríguez (1994): “...En virtud de bulas...”, pp. 464-466.

⁷⁸⁶ Tejero envió su solicitud el 3 de noviembre de 1826. Aunque firmaron esta oposición varios aspirantes, sólo concurren Tejero y Joaquín Verniz, resolviéndose el concurso claramente a favor del primero E:CROc: 64/373, 64/401 y 64/430. Estos datos se publicaron en Montero (2006): “Relación musical entre las catedrales de Ciudad Rodrigo y Salamanca”.

⁷⁸⁷ E:ZA: lg. 151, n° 10. Citado en Rodríguez (1994): “...En virtud de bulas...”, pp. 438-439.

⁷⁸⁸ Un ejemplo de 1833 se encuentra en CO 5/7/1833. E:SA: AC 71, f. 300.

⁷⁸⁹ En mayo de 1834, solicitaba que “se le conceda algún tiempo más para recibirse de abogado en la Villa y Corte de Madrid donde reside”, concediéndole el Cabildo lo solicitado CO 2/5/1834. E:SA: AC 71, f. 297 (397). El 6 de junio se le concedía otro mes, f. 304 (404).

⁷⁹⁰ Por fallecimiento de Tomás Serafín Rodríguez, previo informe de Doyagüe y Olivares, que se expresaron en términos parecidos a la oposición de Ciudad Rodrigo. CO 20 y 24/10/1834. E:SA: AC 71, f. 352 (452) y 353-353v (453-453v).

⁷⁹¹ La raíz del problema era que la nueva ley de dotación del culto y clero no permitía que una persona acumulase varias rentas eclesiásticas y Tejero llevaba también una parroquia. CO 17 y 19/10/1838. E:SA: AC 72, ff. 159 y 160-160v. Detrás de este asunto subyacen las malas relaciones entre Tejero y Olivares. En una ocasión Olivares pidió dejar de afinar los órganos “por el mal estado de su salud y por evitar los insultos del 2º organista D. Santiago Tejero”. El Cabildo reprendió a Tejero y pidió a Olivares que continuase con su labor de afinación. CO 21/6/1839. E:SA: AC 72, ff. 207-207v.

⁷⁹² CO 1 y 15/12/1846 y 7/1/1847. E:SA: AC 73, ff. 356-356v y 359.

⁷⁹³ Para lo que pidió permiso al Cabildo de Salamanca, que accedió. CO 1/7/1850. E:SA: AC 73, f. 508v.

⁷⁹⁴ E:CROc: 71/76.

debió de obtenerla y, como el resto de los capellanes, fue nombrado beneficiado de Salamanca en agosto de 1852⁷⁹⁵. A finales de ese mismo año, consiguió el beneficio de organista de la Catedral de Valladolid donde perdemos su pista⁷⁹⁶.

Como se indicó en el capítulo segundo, el nombre de Tejero, junto con otros músicos de la catedral, aparece como consiliario de mérito en los comienzos de la Sección de Música de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy. Sin embargo, parece que tuvo problemas en este centro y fundó una academia de música gratuita, que restó alumnos a la escuela y le causó numerosas dificultades, que este centro intentó solventar nombrándole profesor del mismo. Ante esta posibilidad, Tejero expresó cuatro condiciones, entre las que se encontraba que se colocase un retrato de Doyagüe junto al de San Eloy⁷⁹⁷. Según indicaba el “socio de mérito” Luis Rodríguez Miguel⁷⁹⁸ hace más de un siglo, la verdadera causa de estos enfrentamientos era la ideología liberal de San Eloy frente a la carlista de la academia de Tejero. Éste, seguramente cansado de enfrentamientos y ante el poco porvenir que tenía como músico en la catedral, optó por buscar empleo en otras ciudades. De Tejero se conservan tres obras en la Catedral de Salamanca, dos gozos y una misa; la Catedral de Plasencia guarda al menos dos misas de este autor⁷⁹⁹, aunque desconocemos si hay concordancia entre las dos catedrales. El caso de Tejero, al que Doyagüe y Olivares auguraban un porvenir brillante en sus distintos informes, representa la escasez de salidas profesionales de un aventajado músico eclesiástico que, de haber vivido cincuenta años antes, habría obtenido probablemente una importante prebenda en un templo principal de la geografía española.

Entre los últimos discípulos de Doyagüe se encuentra Manuel Astudillo (ca. 1814-ca. 1874), de gran importancia para la difusión de la música de su maestro y para el archivo de la Catedral de Salamanca pues copió y actualizó numerosas obras de Doyagüe⁸⁰⁰, por haber dirigido la capilla en una época en que ya no se exigía la composición a los maestros, y por tener que cumplir el ya mencionado decreto que imponía la interpretación exclusiva de obras de Doyagüe en aquel templo⁸⁰¹. Como Doyagüe, Astudillo permaneció toda su vida en la Catedral de Salamanca, donde

⁷⁹⁵ Expediente de posesión de beneficio a favor de Santiago Tejero, capellán de coro de la Catedral. 14/8/1852. E:SA: Cj. 87, lg. 6, nº 6.

⁷⁹⁶ Su nombramiento como beneficiado organista de la Catedral de Valladolid aparecía en *La Gaceta* del 9 de noviembre y de él se hacía eco *El Faro Nacional*, nº 155, del 19/12/1852, p. 1129. Sobre Tejero no hay ningún dato en el libro de Victoria Cavia (2004).

⁷⁹⁷ Maíllo (1999): *Felipe Espino...*, pp. 122-123.

⁷⁹⁸ Rodríguez Miguel (1900): *Discurso leído en la solemne apertura del curso...*, p. 32.

⁷⁹⁹ Ramos Berrocoso (2005): “Índice de los fondos del Archivo Musical de la Catedral...”, pp. 68 y 71.

⁸⁰⁰ La firma de Astudillo y un sello con sus iniciales M. A. aparecen en numerosas copias de la música de Doyagüe presentes en la Catedral de Salamanca y en otros templos como Guadalupe, como se verá en el siguiente capítulo.

⁸⁰¹ Aunque la documentación no suele hacer referencia a las piezas concretas que se interpretaban en cada ocasión, el aprecio de Astudillo por la música de su maestro se ponía de manifiesto en 1857, cuando exponía su deseo de que “se cantase en la festividad de la Asunción de Nuestra Señora la Misa grande del Maestro Doyagüe pero para hacerlo con el debido acierto era indispensable ensayarla antes con toda la orquesta para lo que necesitaba la autorización del Cabildo”. Al escuchar esta solicitud, éste acordaba “se hiciese como propone el Maestro de Capilla interino”. CO 12/8/1857. E:SA: AC 75, ff. 491v-492.

entró como mozo de coro en octubre de 1823⁸⁰² y fue ascendiendo paulatinamente hasta una capellanía de coro⁸⁰³. En 1833 aparece en las actas pidiendo el uso de una de las dos trompas que tenía la fábrica, con objeto de aprender este instrumento y “poder ser útil a la Iglesia”, gracia que le fue concedida por el informe favorable de Doyagüe⁸⁰⁴. Como ocurre con Tejero, no podemos saber el porvenir que habría tenido Astudillo como músico eclesiástico si hubiese vivido en una época anterior, pero parece claro que las difíciles circunstancias de su tiempo le impidieron quizás dedicarse a la composición u ocupar un magisterio catedralicio en propiedad.

La trayectoria de Astudillo no fue fácil. Los documentos del archivo de la Catedral testimonian que en su época juvenil reforzaba la capilla de música, junto con otros capellanes y algunos de los salmistas, obteniendo alguna gratificación por ello, como se vio en el capítulo anterior⁸⁰⁵. Como el resto de los capellanes, por decreto de 23 de julio de 1852, fue nombrado beneficiado por Isabel II con fecha 14 de agosto del mismo año en virtud del Concordato de 1851⁸⁰⁶. En abril de 1856, se convirtió en maestro de capilla interino por cese de Borreguero⁸⁰⁷, puesto que mantuvo hasta que se proveyó el beneficio de contralto, al que se había asociado el magisterio de capilla, en la persona de Miguel Echevarría (1868). Astudillo se dirigió entonces al Cabildo por medio de una “reverente exposición”⁸⁰⁸, ofreciéndose a ayudar y servir en lo posible al nuevo maestro, por lo que se acordó darle las gracias “por el celo y acierto con que había desempeñado su cargo”⁸⁰⁹. Cincuenta años después de su entrada como mozo de coro en la Catedral, su salud se resentía pidiendo y obteniendo sucesivas bajas⁸¹⁰. Su presencia en las actas desaparece en enero de 1874 y falleció el 5 de junio de ese mismo año⁸¹¹. En diciembre de 1875, Victoriano Recio obtenía el beneficio vacante por defunción de Manuel Astudillo⁸¹².

Nacido en Salamanca, Martín Sánchez Allú (1823-1858) es seguramente el discípulo más representativo del Romanticismo y más famoso de Doyagüe. Debido a la ancianidad de este maestro, Allú debe la mayor parte de su formación a Olivares, aunque el hecho de considerar a Doyagüe entre sus maestros podría proporcionarle un

⁸⁰² CO 24/10/1823. E:SA: AC 69, f. 303v.

⁸⁰³ CO 5/2/1830. E:SA: AC 70, ff. 597v-598v.

⁸⁰⁴ CO 15/4/1833. E:SA: AC 71, ff. 284-284v.

⁸⁰⁵ En este sentido, abundan las reivindicaciones, que no siempre se atendieron dado el estado económico de la fábrica. CO 3/8/1844. E:SA: AC 73, ff. 230v-231.

⁸⁰⁶ *Expediente de posesión de beneficio a favor de D. Manuel Astudillo, Capellán de coro de esta Santa Iglesia*. E:SA: Cj. 87, lg. 6, nº 9.

⁸⁰⁷ CE 23/4/1856. E:SA: AC 75, ff. 394v-395. Unos días después, el nuevo maestro mostraba su agradecimiento al Cabildo por la confianza que había depositado en él para el puesto. CO 15/5/1856. E:SA: AC 75, f. 398.

⁸⁰⁸ CO 14/4/1868. E:SA: AC 76, f. 299v.

⁸⁰⁹ Además, el Deán y Cabildo decidieron ofrecerle un obsequio. CO 29/4/1868. E:SA: AC 76, f. 301v.

⁸¹⁰ CO 24/9, 24/10y 26/11/1873 y 30/1/1874. E:SA: AC 76, ff. 454v, 456, 457, 460.

⁸¹¹ “En este día falleció el Señor D. Manuel Gregorio Astudillo, beneficiado que fue de esta Santa Basílica Catedral”, según consta en la casilla correspondiente del calendario de 1873-74.

⁸¹² E:SA: Cj. 87, lg. 6, nº 24.

mayor prestigio en su época⁸¹³. La catedral salmantina apenas recoge en su documentación aspectos relacionados con la vida y obra de Allú, aunque sí lo hacen abundantemente los medios de comunicación de su época y algunos posteriores. Este malogrado músico, cuya biografía se presenta en los párrafos siguientes, representa en un estado más avanzado que en el caso de Tejero, el importante cambio social que se había efectuado en la música española de su época pues, lejos de trabajar como músico eclesiástico, como le habría correspondido por su formación inicial si hubiese pertenecido a una generación anterior, desarrolló su carrera completamente dentro de la sociedad civil, que demandaba sobre todo música para piano y zarzuelas.

Allú fue un joven especialmente dotado para la música, que ofreció conciertos de piano a los doce años y empezó a componer a los catorce, especialmente piezas de salón y música religiosa. Con sólo diecisiete años fue admitido como consiliario de mérito en la Escuela de San Eloy, con la condición de que, por su corta edad, no tendría voto⁸¹⁴. Meses después, solicitaba un certificado de este nombramiento, afirmando que se tenía que ausentar de la ciudad y le “interesaba acreditar la honrosa distinción con que la Escuela se dignó asociarme a tan interesante establecimiento”⁸¹⁵. Justamente por esa época se trasladó a Madrid, donde compuso la ópera *Blanca di Messina*, piezas para piano y algunos cuartetos.

Durante unos años, Allú estuvo entre Salamanca y Madrid, alternando con varias giras de conciertos y fue maestro y director del Liceo de Valladolid hasta 1845⁸¹⁶. A la muerte de Olivares, se encontraba en Salamanca y pidió permiso para tocar el órgano durante el tiempo que permaneciese en la ciudad⁸¹⁷. Cuando se convocó la vacante, Allú “natural de Salamanca y vecino de Madrid”, se presentó y examinó⁸¹⁸; quizás no obtuvo la plaza o renunció a ella porque le obligaba a residir en Salamanca y ordenarse de presbítero en el plazo de un año, condiciones que parecen incompatibles con las miras de un músico de talento y cierta fama, que quería hacer carrera en la capital. Finalmente, fijó su residencia en Madrid, donde compuso varias zarzuelas, piezas para piano y realizó multitud de transcripciones y adaptaciones para este instrumento de las óperas en boga en aquel tiempo. Parece ser que sus intereses estaban más próximos a la música de cámara, pero se vio obligado a componer obras

⁸¹³ Las notas biográficas que proporciona Hortensia Lo Cascio indican que Allú fue discípulo de Doyagüe, quizás en la universidad. Seguramente lo fue, pero en su casa, donde enseñó música a los mozos de coro hasta poco antes de su muerte. Han publicado datos biográficos de Allú Lo Cascio (1962): *Biografía del compositor salmantino D. Martín Sánchez Allú...* y Alonso (2000): “Sánchez Allú. 2 Martín”. En: *DMEH*, vol. 9, pp. 690-692. Como discípulo de Doyagüe aparece Allú en *La Ilustración Española e Hispanoamericana*, en un artículo dedicado al poeta Ventura Ruiz Aguilera, publicado por José Sánchez Rojas. Refiriéndose a la estancia madrileña del poeta, el autor afirma que añoraba profundamente las tertulias salmantinas de los románticos, que versaban sobre arte, ciencia y letras. Entre los románticos “más devotos y aturdidos” que allí se hallaban, Sánchez Rojas cita a Martín Sánchez Allú, “discípulo del músico Doyagüe”, Barbieri y el escribano Don José Gallardo. Sánchez Rojas (1915): “Poetas Olvidados”, p. 244.

⁸¹⁴ El 2 de febrero de 1840. ASE: lg. 138-2.

⁸¹⁵ ASE: lg. 83.

⁸¹⁶ Lo Cascio (1962): *Biografía...*, p. 11.

⁸¹⁷ El Cabildo accedió siempre que se pusiese de acuerdo con el segundo organista; sin embargo, no consta si llegó a desempeñar este trabajo. CO 11/9/1854. E:SA: AC 75, ff. 248-248v.

⁸¹⁸ *Expediente de provisión de beneficio presbiteral de organista primero a favor de Juan José de Siles*. 16 de septiembre de 1854. Cj. 69, lg. 2, nº 32.

“comerciales” para solventar sus problemas económicos, aumentados por la presencia de su madre y hermana, que se habían trasladado con él desde Salamanca.

En la capital, Allú estuvo en contacto con un ambiente musical de primera fila e hizo amistad con músicos como Marcial del Adalid o Jesús de Monasterio, con quien tocó en numerosas ocasiones que aparecen ampliamente reflejadas en la prensa⁸¹⁹. Con ellos y otros nombres importantes de la época como Hilarión Eslava, Pedro Albéniz o Barbieri, luchó por la música española, tanto religiosa como profana⁸²⁰, destacando el problema de que los beneficios de música de las iglesias debían ser ocupados por sacerdotes, de acuerdo con el Concordato de 1851, pues “no hay quienes reúnan la calidad del sacerdocio y la suficiencia artística necesaria”⁸²¹. Según Lo Cascio la reina Isabel II le concedió la Cruz de Caballero de la Orden de San Juan de Jerusalén en 1857⁸²². Allú encontraba la estabilidad como profesor de piano en el Conservatorio madrileño⁸²³ pocos meses antes de su prematura muerte, el 31 de agosto de 1858⁸²⁴.

2. Compositores significativos de música religiosa en el siglo XIX

Es difícil saber cuáles eran los compositores más importantes de música religiosa española durante el periodo de máxima difusión de la obra de Doyagüe. Para abordar el estudio de este tema, con el objetivo de valorar al compositor salmantino en su contexto, se toman como referencia dos de las obras más significativas en la musicología de esta época: la *Lira Sacro-Hispana* dirigida por Hilarión Eslava (1852-60)⁸²⁵ y la *Biographie Universelle des musiciens et biographie générale de la musique* del musicólogo belga François-Joseph Fétis (1860-68)⁸²⁶. La obra de Eslava

⁸¹⁹ Según explicaba *La Época*, Allú dedicó su *Sonata para violín y piano en Re mayor* a Jesús de Monasterio, que la había interpretado en varias ocasiones. Goizueta (1888). “Revista musical”. *La Época*, 19 de febrero de 1868, p. 1.

⁸²⁰ Con ellos remitía a la Reina Isabel II, una *Exposición que dirigen a S. M. varios profesores de Madrid*, fechada en 30 de noviembre de 1854, muy poco después de que Allú firmase las oposiciones a la plaza de organista en Salamanca. En ella, manifestaban interesantes ideas acerca de la influencia sobre la música religiosa de las últimas disposiciones legislativas. *Exposición que dirigen a S. M. varios profesores de Madrid*. *GMM*, nº 1, 4 de febrero de 1855, pp. 3-4.

⁸²¹ Gil (1856): “De la organización de las sociedades musicales en Francia”. *GMM*, año II, nº 6, 10 de febrero de 1856, p. 42.

⁸²² Dato que aparece también en Villar y Macías (1877). *Historia de Salamanca...*, p. 138.

⁸²³ Lo Cascio cita el *Anuario* del Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, donde aparece la confirmación de su nombramiento como profesor de piano y su toma de posesión el 26 marzo de 1858. Lo Cascio (1962), pp. 17-18.

⁸²⁴ Murió a consecuencia de “una tisis laríngea ulcerada”. Partida de defunción de Allú, transcrita en Lo Cascio (1962), p. 48.

⁸²⁵ El navarro Miguel Hilarión Eslava (1807-1878) ocupó una posición dominante dentro de la música española como maestro de la Capilla Real y profesor del Real Conservatorio de Música y Declamación. Publicó numerosos artículos de musicología y fundó la *GMM*. Como Doyagüe, también compuso un famoso *Miserere* que siguió interpretándose cada año en la Semana Santa de Sevilla durante un amplio periodo de tiempo. Los datos biográficos de Eslava se encuentran en Ansorena (1999): “Eslava Elizondo, Miguel Hilarión”. En: *DMEH*, vol. 4, pp. 748-759 y Sage (2001): “Eslava...”. En: *NG*, vol. 8, p. 320. Ver también Chase (1938): “Miguel Hilarión Eslava”. *Musical Quarterly*, 24 (1938), pp. 74-83.

⁸²⁶ Fétis (1860-1868): *Biographie Universelle des musiciens et biographie générale de la musique*.

muestra quiénes eran las figuras de música religiosa más valoradas en la España de la segunda mitad del siglo XIX, mientras que la de Fétis, cuyos datos proceden en la mayor parte de los casos de Eslava y Soriano Fuertes, refleja la proyección europea de estos autores.

Tabla 3.1. Recepción de estos autores en la obra y biblioteca de Fétis⁸²⁷

Nombre	<i>Lyra</i> / nº obras	<i>Biographie universelle</i>	Nº líneas	Biblioteca Fétis
Francisco Andreu	vol. 9 / 2	Tomo 1º, p. 102	31	No
Pedro Aranaz	vol. 7 / 2	Tomo 1º, p. 125	18	<i>Laudate Dominum</i>
Juan Bros	vol. 9 / 1	Tomo 2º, p. 81-82	39	No
F. Javier Cabo	vol. 7 / 1	No		No
Ramón Cuellar	vol. 7 / 1	No		No
Manuel Doyagüe	vol. 7 / 2	Tomo 3º, p. 52-53	72	<i>Miserere</i>
Hilarión Eslava	vol. 8 / 5	Tomo 3º, p. 158-59	99	Misa, Motetes, <i>GMM</i> , <i>LSH</i> Tratado de armonía
F. J. García Fajer	vol. 7 / 2	Tomo 3º, p. 403	27	No
Nicolás Ledesma	vol. 9 / 1	Tomo 5º, p. 248	32	No
José Lidón	vol. 6 / 1	No		No
A. Montesinos	vol. 7 / 1	No		No
José Pons	vol. 7 / 1	Tomo 7º, p. 94	23	No
Julián Prieto	vol. 7 / 1	Tomo 7º, p. 120	26	No
Rod. De Ledesma	vol. 9 / 1	Tomo 5º, p. 248	43	No
F. Secanilla	vol. 7 / 2	Tomo 8º, p. 2	35	No

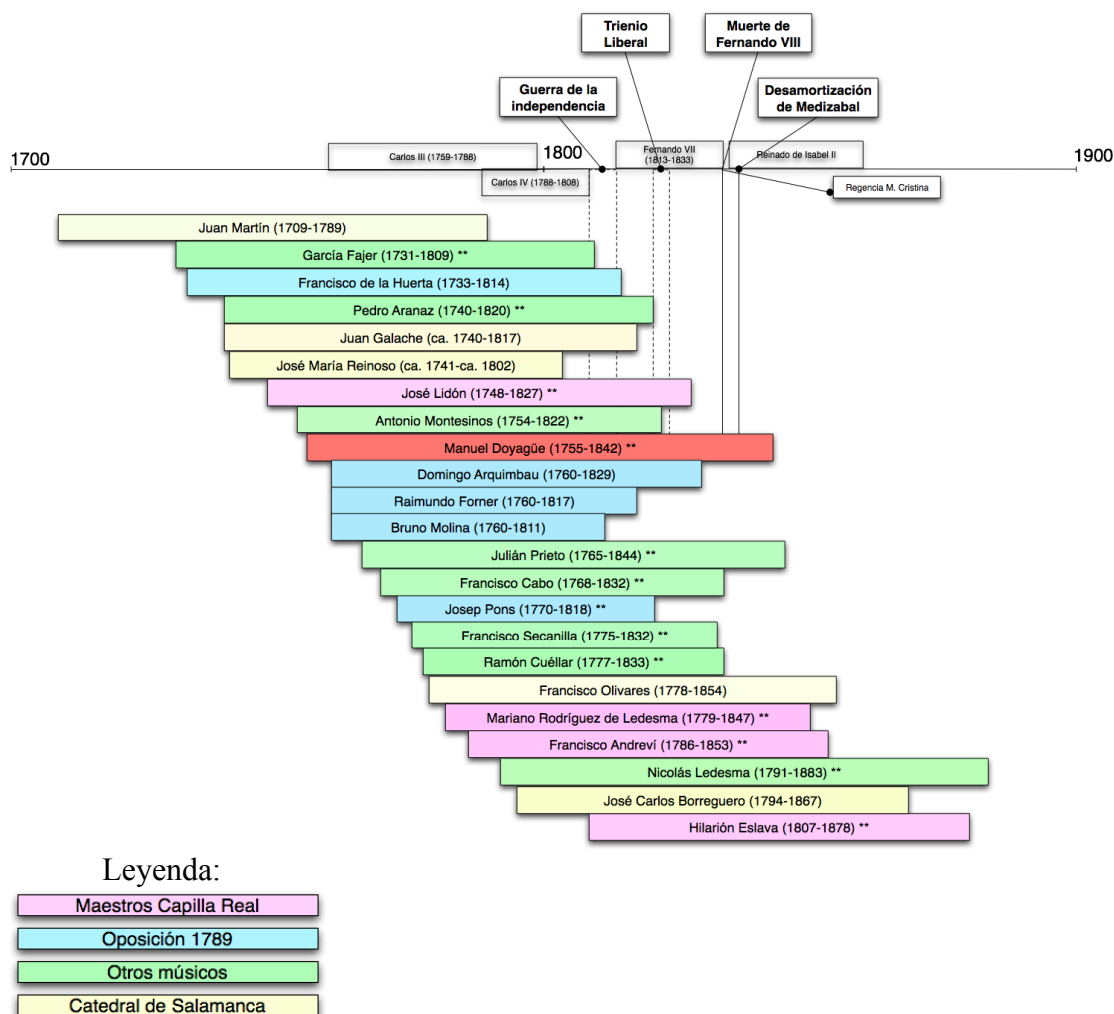
Como se muestra en la tabla 3.1, Fétis en su *Biographie Universelle* dedicó espacio a la mayoría de estos músicos, aunque en distinta proporción. La voz Doyagüe es la que más extensión ocupa, seguido por Rodríguez de Ledesma y Bros; a García Fajer le dedicó un tercio del espacio consagrado a Doyagüe y aún se detuvo menos en Pons y Aranaz, no tratando en absoluto a Lidón, a pesar de haber sido maestro de la Capilla Real. Este hecho refleja que de los músicos de la generación de Doyagüe, éste era el más conocido y quizás valorado por Fétis. El caso de Eslava es diferente, pues además de ser posterior, parece la principal fuente de información del musicólogo belga. Por otra parte, además de las obras contenidas en la *Lira Sacro Hispana*, Fétis sólo tenía música de Doyagüe y Aranaz en su biblioteca particular⁸²⁸.

De los compositores que aparecen en la tabla 3.1, su presencia en las obras de Eslava y Fétis y su posible relación con Doyagüe nos ocupamos en los párrafos siguientes. Para facilitar la comparación entre estos músicos, mostramos a continuación un cuadro cronológico (figura 3.2).

⁸²⁷ Ver *Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis* (1877). Las obras de Aranaz y Doyagüe se citan en la p. 246. Fétis poseía también un ejemplar de la *LSH*, que se cita en p. 277. Obras de Eslava en p. 1319, 1320, 1936, 1940, 2201, 4125, 4678, 4858 y 6830.

⁸²⁸ Como ya hemos indicado, a partir de la descripción de los ejemplares de la biblioteca de Fétis, parece que estas piezas son las que incluyó Eslava en la *LSH*. Sin embargo, el célebre musicólogo belga las tenía separadas en carpetas y no consta en su biblioteca que poseyera piezas del resto de los autores de la *Lira*.

Figura 3.2. Principales compositores de música religiosa en la época de Doyagüe



** Incluidos en la *Lira Sacro Hispana*

En mayo de 1852 Hilarión Eslava inició la mencionada publicación de la *Lira Sacro-Hispana*, terminada la cual presentó una *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*, donde trataba de probar que “España en materia de música religiosa ha figurado siempre dignamente entre las naciones más adelantadas en el arte”⁸²⁹. Señalaba la decadencia a que había llegado esta música en la primera mitad del siglo XIX “por las guerras y revoluciones de que ha sido víctima nuestra desgraciada patria”, pero observaba un rápido progreso con la esperanza de recuperar la buena posición que había tenido en el pasado. Se trataba de publicar una colección de “las mejores obras de música religiosa, compuestas por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos”. Para llevar a cabo esta empresa, se constituyó la *Asociación de la Lira Sacro-Hispana*, cuyo primer accionista era Eslava, que contaba con profesores de prestigio como Pedro Albéniz, Guelbenzu o Nicolás Ledesma. Uno de los principales motivos que impulsaron este proyecto, junto

⁸²⁹ Eslava (1860): “Breve memoria...”, p. II.

con el mal estado de la música religiosa, fue el abandono en que se encontraban los archivos de las catedrales, cuya música corría el riesgo de desaparecer. Además, la presencia de muchas de estas obras en “papeles sueltos”, dificultaba su estudio. La colección, que indudablemente proporcionó a muchos maestros las obras que necesitaban para el culto, comenzaba con piezas de los músicos del siglo XVI y terminaba con contemporáneos de Eslava, incluyendo música de éste.

La música de la época de Doyagüe se reparte entre los volúmenes del s. XVIII y el s. XIX, con un total de diecinueve piezas, correspondientes a Francisco Javier García Fajer, Pedro Aranaz y Vides, el propio Doyagüe, José Lidón, Francisco Secanilla, Julián Prieto, Ramón Félix Cuéllar, Antonio Montesinos, José Pons, Francisco Javier Cabo, Nicolás Ledesma, Francisco Andreví, Mariano Rodríguez de Ledesma, Juan Bros y el propio Eslava. De todos estos autores, sólo unos pocos tuvieron una proyección comparable a la del maestro salmantino; entre ellos, cabe destacar, en primer lugar, al aragonés García Fajer, conocido como *El Españolito* y al tudelano Aranaz, del que nos hemos ocupado más arriba.

Francisco Javier García Fajer (1731-1809) es, sin duda, uno de los compositores más influyentes en la época de Doyagüe. Sus discípulos ocuparon puestos destacados en numerosos centros eclesiásticos, y su obra se distribuyó ampliamente entre los principales archivos españoles e hispanoamericanos⁸³⁰. Se formó musicalmente en Zaragoza, pasó algo más de un lustro en Italia, donde compuso música profana y regresó a la capital aragonesa como maestro de capilla de la Seo en 1756, permaneciendo allí hasta su muerte durante la invasión napoleónica⁸³¹. Según González Valle⁸³², la llegada de Fajer a Zaragoza supuso una renovación musical porque introdujo las corrientes preclásicas imperantes en toda Europa, que en España se circunscribían al entorno madrileño y, dándolas a conocer, influyó decisivamente sobre sus discípulos y otros compositores eclesiásticos españoles⁸³³. Como veíamos en el primer capítulo, en Salamanca se interpretaba música de García Fajer en los primeros tiempos del magisterio de Doyagüe⁸³⁴.

⁸³⁰ La música de Doyagüe y Fajer está presente en la mayor parte de los archivos eclesiásticos españoles, llegando también al continente americano. La difusión de Fajer en América parece mayor que la de Doyagüe, debido, sin duda, a que el éxito del maestro salmantino se produjo en una época más tardía, cuando en España declinaban simultáneamente la música religiosa y el dominio de aquellos territorios. El archivo capitular de la Seo de Zaragoza conserva la mayor parte de la música de García Fajer, el resto se distribuye entre San Lorenzo de El Escorial, Santiago de Compostela, Daroca, Jaca, Valencia, Valladolid, Barcelona, Málaga, Cuenca, Salamanca, Méjico, Lima o Santiago de Chile. Virgili (2009): “Francisco Javier García Fajer y el Oficio de Difuntos”..., p. 11; Marín (2010): *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*.

⁸³¹ Los datos biográficos de García Fajer se encuentran en Carreras (1999): “García Fajer, Francisco Javier”. En: *DMEH* y Garrido (1999): *Música española para orquesta de cuerda*, p. IX; Carreras, J. J. y Fraile, R. (2001): “García Fajer, Francisco Javier”. En: *NG*, vol. 9, pp. 528-529; Carreras (1988): “La renovación de la música religiosa...”, pp. 289-296.

⁸³² González Valle (2002): “Zaragoza”. En: *DMEH*..., vol. 10, pp. 1128-1134.

⁸³³ Entre las obras que entregaron los testamentarios de Doyagüe se encontraba una lamentación de Fajer (E:SA: AM 19.14). Este hecho evidencia que el maestro salmantino conocía la música del aragonés y pudo dejarse influir por ella.

⁸³⁴ Pablo Zamalloa hacía referencia a la interpretación de un miserere de García Fajer en la Semana Santa salmantina, manifestando que le parecía superior un salmo homónimo de Doyagüe. Zamalloa (1795): “Reflexiones”. *Semanario de Salamanca*, 11/4/1795, p. 36.

De García Fajer se ha afirmado reiteradamente que, a partir de 1793, lideró la nueva corriente que defendía sustituir los villancicos de los maitines de Navidad por responsorios con texto en latín y estilo concertante. Sin embargo, Torrente demuestra que esta sustitución se inició en la Capela Real de Lisboa durante el primer cuarto del siglo XVIII y se extendió a las capillas reales madrileñas y otras instituciones como la Catedral de México antes de que García se sumara a ella impulsado por las directrices de la encíclica *Annus qui hunc* de Benedicto XIV; después de su jubilación Fajer promocionó sus responsorios ofreciéndolos a distintas catedrales españolas⁸³⁵. En la catedral salmantina se siguió cantando villancicos de Navidad, aunque su archivo conserva tres responsorios de Fajer⁸³⁶, que estaban catalogados como anónimos. Al menos una de estas piezas perteneció a Olivares, formando parte del legado que le dejó Aranaz⁸³⁷.

El zaragozano Rodríguez de Ledesma⁸³⁸ tiene menos puntos en común con Doyagüe que los anteriores. Mientras que el maestro salmantino no salió de su país, Ledesma ocupó distintos puestos a lo largo de la geografía nacional y pasó varios años en Inglaterra, donde gozó de prestigio como maestro de canto. Por encargo de Fernando VII, compuso y dirigió una *Misa y Oficio de Difuntos* con motivo de la muerte de Isabel de Braganza en 1819; a ella le dedicó también la *Canción fúnebre a la grata memoria de la reina doña María Isabel de Braganza* con acompañamiento de piano, que publicó Bartolomé Wirmbs en Madrid. Sólo habían transcurrido dos años desde que Doyagüe había dirigido en la corte su *Gran Misa y Te Deum*, con motivo del “feliz alumbramiento” de la misma reina, donde necesariamente coincidieron los dos compositores.

Entre su música religiosa destaca un conjunto de lamentaciones, *Tercer salmo de Nona* y la *Misa y Oficio de Difuntos* ya citados, que se interpretaron también el 2 de mayo de 1820 en homenaje a los muertos el mismo día de 1808. Publicó canciones y obras instrumentales en Alemania e Inglaterra y también obras didácticas de canto. Unos días antes de que el Ayuntamiento de Salamanca dedicase a Doyagüe el primer homenaje local que recibió este músico, el *Anfión Matritense* constataba que en la Semana Santa madrileña se habían interpretado *Las siete palabras* de Haydn y las *Lamentaciones* de Ledesma, resaltando el carácter religioso de estas obras⁸³⁹.

⁸³⁵ Torrente (2010): “Misturadas de castelhanadas...”, p. 231. Entre otros centros, ofreció y envió sus responsorios a la Catedral de Málaga, aunque allí encargaron de la composición de estas piezas a Doyagüe, como vemos en el capítulo 4. De la Torre (2010): “Circulación y recepción...”.

⁸³⁶ E:SA: AM 6.66 (hay otra copia en AM 9.17), AM 9.35 y AM 9.51. Estas piezas se corresponden respectivamente con E:E: 1-8, 1-7 y 1-1.

⁸³⁷ La caligrafía de una de ellas coincide con las procedentes de la Catedral de Cuenca. E:SA: AM 9.17.

⁸³⁸ Fue alumno de García Fajer y, tras comenzar en el ámbito de la música religiosa, se dedicó a la profana, llegando a ser director de la ópera de Sevilla y tenor en el teatro de Los Caños del Peral y posteriormente de la Capilla Real. En 1805 dirigió en Madrid el *Requiem* de Mozart sólo 12 años después de su estreno en Roma. Abandonó Madrid en 1808 a causa de la invasión napoleónica, pasando a Cádiz y luego a Inglaterra en 1810, donde gozó de prestigio como maestro de canto. Regresó a España en 1815, consiguiendo un puesto de contralto en la Real Capilla. Viajó a Inglaterra en dos ocasiones y probablemente también a Alemania. Regresó a España en 1834 y dos años después se convertía en el maestro de la Capilla Real. La mayor parte de los datos de este autor se ha obtenido a partir de Garrido (2002): “Rodríguez de Ledesma...”. En: *DMEH...*; López-Calo (2001): “Rodríguez de Ledesma”. En: *New Grove...*; A. A. “D. Mariano Rodríguez de Ledesma”. *GMM*, año II, pp. 124-125 y Carreras (1988): “La renovación de la música religiosa...”, pp. 294-296.

⁸³⁹ “Crónica nacional”. *El Anfión matritense*, 16/4/1843, p. 119.

La producción de Rodríguez de Ledesma es un caso único de riqueza armónica en la España del siglo XIX. Garrido la divide en dos periodos: desde el comienzo hasta 1834, que incluye sus distintas estancias en Londres, y un segundo a partir de entonces. El primero destaca por su educación italiana (García Fajer) y el españolismo de las tonadillas; en el segundo, de total dedicación a la Real Capilla, abandonó las formas clásicas y compuso sólo música religiosa, con una rica orquestación donde destacan los instrumentos de viento. Eslava publicó el *Tercer salmo de nona* en su *Lira Sacro-Hispana* y destacó el gran efecto que producen las obras de Rodríguez de Ledesma, aunque le recrimina un gran protagonismo de la orquesta en detrimento de las voces. También de acuerdo con Garrido, el olvido que sufrió este músico en la segunda mitad del siglo XIX puede atribuirse a que la mayor parte de sus obras permanecieron inéditas, a la personalidad y éxito de Eslava, su sucesor en la Capilla Real y a su estética, fuertemente influida por Haydn, Mozart y Weber y alejada del italianismo de Fajer, su maestro. La mayor parte de sus obras permanecieron inéditas y se encuentran en el Palacio Real y en la Biblioteca Nacional, algunas han sido editadas en Alemania e Inglaterra.

José Lidón (1748-1827) ocupó una posición dominante en la música española desde el magisterio de la Capilla Real, que ostentó durante los reinados de Carlos III, Carlos IV, José I y Fernando VII, es decir, la mayor parte de la vida activa de Doyagüe. Así, era el maestro de la Capilla Real cuando, en 1817, Doyagüe y Olivares acudieron a Madrid con motivo del nacimiento de la hija de Fernando VII. Sin embargo, no se alude a él en ninguno de los documentos relacionados con este tema entre los que se encuentra un informe de Francisco Brunetti, director de música de la Real Cámara. Resulta paradójico que, siendo la música de Doyagüe religiosa, no se requiriese la opinión de Lidón sobre su interpretación en el Palacio, algo que puede explicarse porque Lidón se mantuvo en sus puestos durante el “Gobierno Intruso” y fue relegado por ello. Mientras tanto, la adhesión de Doyagüe al Monarca, parece fuera de toda duda, vistos los escritos que le dirigió y el ambiente conservador en el que siempre transcurrió su vida.

A pesar de la importancia de los puestos de Lidón, la difusión de su obra no es comparable con la de Doyagüe, Aranaz, García Fajer o Eslava, hecho que quizás muestra la verdadera importancia de cada uno de estos compositores. La mayoría de las obras de Lidón se encuentran en el Archivo General del Palacio Real, existiendo algunas copias en las Descalzas Reales y en los monasterios de Aranzazu y Montserrat. Su presencia en los archivos de las catedrales es más bien escasa; en Salamanca se conserva una *Lamentación segunda del jueves* a dúo, con violines y flautas⁸⁴⁰ y un *Beatus vir* a ocho voces, con violines, viola, oboes, trompas y acompañamiento⁸⁴¹.

En opinión de Bourlignieux, Ramón Cuéllar (1777-1833) fue “uno de los más distinguidos y famosos compositores de música de su tiempo”⁸⁴². Según su biógrafo, el decimonónico José Puente y Villanúa, el eco de la música de Cuéllar llegó hasta los oídos de Fernando VII, quien le invitó a tomar parte en las funciones musicales de Palacio y le nombró músico honorario de su Real Cámara en octubre de 1815⁸⁴³. En

⁸⁴⁰ E:SA: AM 26.20.

⁸⁴¹ E:SA: AM 26.21.

⁸⁴² Bourlignieux (1970): “Oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Oviedo”, p. 16.

⁸⁴³ Puente y Villanúa (1854): *Biografía...*, p. 29.

1816 se convirtió en maestro de capilla de Oviedo, donde estuvo hasta 1823, cuando fue separado de su cargo por motivos políticos⁸⁴⁴. Murió en Santiago, en cuya catedral era primer organista. Como ocurrió con Doyagüe, la figura de Cuéllar mereció distintas valoraciones por parte de los historiadores de la música, negativa la de Mitjana y positiva en el caso de Hilarión Eslava que le presenta como “dulce y tierno” en los andantes y “lleno de fuego” en los allegros, que “deja planear libremente la melodía, a la italiana, y acaricia el oído de sus oyentes, sin recurrir jamás a las formas escolásticas más simples, sea el canon libre, o la imitación”⁸⁴⁵. Como en el caso de García Fajer, estas afirmaciones parecen corroborar el seguimiento por parte de Cuéllar de los postulados de la encíclica *Annus qui hunc* de Benedicto XIV.

La música de Cuéllar, como la de Doyagüe y otros contemporáneos, continuó sonando en los templos hasta los primeros años del siglo XX. En 1866 la *Gaceta Musical de Madrid* recogía que se habían interpretado obras de Cuéllar y Bros en la Catedral de Oviedo durante las fechas navideñas. El escrito muestra el mismo carácter nostálgico de los relatos contemporáneos sobre Doyagüe pues, ante las limitaciones económicas, esta música que en otro tiempo sonó a diario, volvía sólo en los días solemnes, trasladando a los fieles a mejores tiempos⁸⁴⁶.

La bibliografía presenta a Cuéllar como uno de los compositores de música religiosa más importantes del siglo XIX español, dotado especialmente para el drama y el teatro, y un músico romántico por excelencia “hasta en sus implicaciones políticas”⁸⁴⁷, aunque no aparece, como Doyagüe, en obras de referencia europeas. La obra de Cuéllar se encuentra principalmente en Zaragoza, aunque hay también ejemplares en las catedrales de Santiago, Oviedo, Burgos, Calahorra, Huesca, Tuy y Zamora; en el Palacio Real de Madrid se conserva un *Himno al nacimiento de la Infanta María Isabel Luisa*, a cuatro voces con orquesta⁸⁴⁸. En el archivo de la Catedral de Salamanca hay una *Misa a 5 y a 9* con violines, oboes, trompas y acompañamiento, copiada por Astudillo⁸⁴⁹.

Josep Pons (1770-1818) fue, probablemente, el adversario más notable que tuvo Doyagüe en su oposición al magisterio de capilla. Como indica Ramírez⁸⁵⁰, Pons apenas ha merecido una cita en los diccionarios, pero tuvo una gran formación musical y parece que contribuyó al progreso de la música religiosa española. Nacido en Gerona en 1770, se educó como niño de coro de la catedral de su ciudad natal donde, según Ramírez estudió con Enmanuel Gónima, entonces ya jubilado y muy

⁸⁴⁴ Arias del Valle (1993): *El papel manuscrito del archivo capitular de Oviedo* (inventario-índice), p. 199 y “Expulsión y proceso del maestro Cuéllar”, pp. 307-326.

⁸⁴⁵ Citado por Casares (1981): *La música en la Catedral de Oviedo*, pp. 185-186.

⁸⁴⁶ “...gracias al celo de su maestro de capilla interino, Sr. D. Manuel González, pudo escuchar algunas selectas composiciones en las fiestas que acaban de pasar [...] La gran misa de *pastorela* que se cantó el día primero de la Pascua fue del maestro Bros [...] Hoy, festividad de los Santos Reyes, se cantó un villancico alusivo a los Magos que tiene un final lleno de brío y entusiasmo, obra del indicado Bros; y la misa ejecutada fue la brillante de Cuéllar, tan célebre entre todas las de *Gloria* por la inimitable gracia de sus cantos y aire marcial que distingue a todas sus piezas sin excepción”. “Crónica de Provincias”. *GMM*, año II, nº 15, 11 de enero de 1866, p. 62.

⁸⁴⁷ Casares (1981): *La música en la Catedral de Oviedo*, p. 186.

⁸⁴⁸ Carreras (1999): “Cuéllar...”, p. 286.

⁸⁴⁹ E:SA: AM 15.32.

⁸⁵⁰ Ramírez (2004): *El compositor Josep Pons....* Los datos biográficos de Pons comienzan en la p. 165.

anciano, y Jaume Balius Vila⁸⁵¹. Parece que siguió a Balius cuando éste marchó a Córdoba, acompañándole en varias ocasiones a Madrid. Esto explicaría para Ramírez, que conste como “músico de Madrid” en el expediente de las oposiciones salmantinas de 1789.

Como competidor de Doyagüe en la oposición de 1789, el gerundense destaca por lo elaborado de su antífona, donde empleó todos los recursos que se pedían, y por haber merecido el voto particular del examinador José Reinoso, que se desmarcó del dictamen común, que situaba a Doyagüe en primer lugar, optando sin éxito por proponer a Pons para el puesto. Después de este episodio, Pons continuó al lado de Balius como su vicemaestro en la Catedral cordobesa, hasta que, a finales de marzo de 1791, aceptó el magisterio de la Catedral de Gerona, que se le ofreció sin oposición⁸⁵². En 1793, obtuvo el magisterio de la Catedral de Valencia, donde permaneció hasta su muerte el 2 de agosto de 1818⁸⁵³.

Como Doyagüe, Pons ocupó el magisterio de una importante catedral española durante el tránsito entre los siglos XVIII y XIX, viviendo como él los últimos tiempos de esplendor de las capillas catedralicias y los principales sucesos que desencadenaron su decadencia. Como fruto de la misma época, también mereció una crítica negativa de Mitjana quien, en referencia a su etapa como maestro en Valencia, escribió que “causó la ruina de aquella célebre capilla [...] introduciendo en ella el gusto ampuloso y teatral, cargado de italianismo”. Sin embargo, terminó elogiando su obra, afirmando que “supo acomodar los procedimientos típicos de su estilo con los progresos de la técnica. En sus más hermosas páginas religiosas permanece fiel a la polifonía vocal, pero emplea armonías ya más libres y procedimientos nuevos”⁸⁵⁴.

El leridano Francisco Andreví (1786-1853)⁸⁵⁵ se formó en la Catedral de La Seu d’Urgell y en Barcelona con Joan Quintana y Francesc Queralt. Fue el sucesor de Pons en la Catedral de Valencia y el antecesor de Eslava en el magisterio de la Capilla Real desde 1830, puesto que había desempeñado también en la catedral de Sevilla. Los conflictos bélicos del siglo XIX español causaron su exilio a Burdeos en 1836, de cuya catedral fue maestro de capilla y, según Francesc Bonastre, fue después organista en París (1845)⁸⁵⁶. Posteriormente regresó a España y se estableció en Barcelona, como maestro de la Basílica de la Merced. Andreví dejó numerosas composiciones de música religiosa, de las que Eslava publicó en la *Lira Sacro Hispana* un *Nunc Dimittis* a cuatro voces y orquesta y una *Salve Regina* a seis voces, también con orquesta. De acuerdo con Fétis, en París publicó en francés un tratado de composición en 1848. No tenemos constancia de que existiese alguna relación entre

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 169.

⁸⁵² *Ibidem*, p. 165 y ss.

⁸⁵³ Estos datos y los que se muestran a continuación están tomados de Ramírez (2004): *El compositor Josep Pons...*, p. 2.

⁸⁵⁴ Citado en Civil Castellví (1968-69): “La capilla de música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII), p. 169. El mencionado artículo proporciona algunos detalles sobre la etapa de Pons como maestro de capilla de la Catedral de Gerona.

⁸⁵⁵ Además de aparecer en la obra de Fétis, cuya referencia se muestra en la tabla 3.1, los datos biográficos de Andreví han sido publicados en Fargas (1855): “Biografía del reverendo D. Francisco Andreví...”, *GMM*, 39, pp. 308-310 y Bonastre (1999): “Andreví Castellá, Francisco”. En *DMEH*, vol. 1, pp. 457-458.

⁸⁵⁶ Bonastre (1999): “Andreví Castellá, Francisco”. En *DMEH*, vol. 1, pp. 457-458.

Andreví y Doyagüe, aunque el primero ocupaba el magisterio cuando en 1830 se interpretó en Madrid la *Gran Misa* de Doyagüe y al año siguiente éste fue nombrado Profesor Honorario de Conservatorio. A pesar de que Andreví ocupó puestos de relevancia en la vida musical española y desarrolló parte de su carrera profesional en Francia, Fétis le dedica en su obra algo menos de la mitad del espacio destinado a Doyagüe, como se refleja en la tabla 3.1.

Si damos crédito a alguno de los datos que aparecen en la bibliografía, Doyagüe y Olivares mantuvieron amistad con Juan Bros (1776-1852), maestro de capilla de la Catedral de León que había estudiado con Queralt, por lo que tal vez hubo música de este autor en el archivo salmantino en aquella época. Incide Bourlignieux en que Bros compuso “numerosísimas obras”, que “fueron muy difundidas por las catedrales e iglesias de España” y “se distinguen por un estilo fugado y expresivo que el autor sabe manejar con gran talento y habilidad”⁸⁵⁷. Añade que los maestros de capilla de todo el país escribían a León y Oviedo para solicitar música de Bros, que llegó a ser muy conocida, llegando incluso a Burdeos, donde estaba desterrado el compositor Francisco Andreví, ferviente admirador de Bros. Aunque la difusión de la música de este último fue menor que la del salmantino, a partir de las afirmaciones de Bourlignieux y Casares⁸⁵⁸ se puede establecer un paralelismo entre las carreras de Bros y Doyagüe, a quienes este último musicólogo sitúa entre los últimos grandes maestros de la música religiosa, junto con Páez Centella y Francisco Javier Cabo.

Francisco Javier Cabo (1768-1832) fue un organista y compositor que se movió en el ámbito levantino, llegando a ser maestro de capilla de la Catedral de Valencia, donde sucedió a Andreví⁸⁵⁹. En la *Lira Sacro Hispana* señala Eslava que Cabo fue “uno de los maestros que más han honrado a la clásica escuela valenciana” y considera que sus obras reúnen elegancia, espontaneidad y naturalidad, “circunstancias de gran mérito en este género”⁸⁶⁰. En la misma zona geográfica desarrolló su carrera el valenciano Antonio Montesinos (1754-1822)⁸⁶¹, que fue maestro de Castellón y del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia desde 1787 hasta su muerte. Aunque Eslava afirma que Montesinos compuso “numerosas obras”, según Piedra, la obra de Montesinos es “más bien reducida” y, por las características que se mencionan, parece seguir los mismos patrones que Doyagüe con similares orquestaciones. Eslava publicó en la *Lira* el motete *Sancta et Immaculata Virginitas*, que sitúa en el “estilo antiguo”, concebido, de acuerdo con Piedra, “dentro de los cánones tradicionales de la escuela valenciana que creara, dos centurias antes, el gran maestro Juan Bautista Comes”⁸⁶².

⁸⁵⁷ Estas afirmaciones se encuentran entre las páginas 196-199 de Bourlignieux (1971): “Juan Bros y Bertomeu (1776-1852), un maestro de capilla de la Catedral de León”.

⁸⁵⁸ Casares (1999): “Bros Bertomeu, Juan Joaquín Pedro Domingo”. En *DMEH*, vol. 2, pp. 719-723.

⁸⁵⁹ Climent (ed) (1991): *Francisco Cabo (1768-1832): versos, pasos y sonatas*; Climent (1999): “Cabo Arnal, Francisco”, vol. 2, *DMEH*, pp. 840-841. Andreví y Cabo aparecen en el listado de maestros de Valencia que proporciona Climent (1982): “La capilla de música de la Catedral de Valencia”, p. 58.

⁸⁶⁰ Ver *LSH*, vol. 7, p. IV.

⁸⁶¹ Los datos biográficos de este maestro se encuentran en las siguientes publicaciones: Piedra (1968): “Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi”, pp. 120-126 y Climent (2000): “Montesinos Millo, Antonio”. En *DMEH*, vol. 7, p. 723.

⁸⁶² Piedra (1968): “Maestros...”, p. 126.

Además de los compositores mencionados, Eslava incluyó en su recopilación a dos de sus principales maestros: Julián Prieto (1765-1844)⁸⁶³ y Francisco Secanilla (1775-1832)⁸⁶⁴. El primero de ellos, tenor y compositor, estudió esta última ciencia con García Fajer y, aunque no desempeñó oficialmente el magisterio de Pamplona, sí lo hizo *de facto*, manteniendo a la vez la plaza de tenor. Según Eslava, que publicó una *Salve Regina* de Prieto en su *Lira Sacro Hispana*, este compositor nunca escribió “piezas grandes” y, siguiendo las reglas de su maestro, “jamás hizo uso del género fugado”. De acuerdo con Gembero, es un autor plenamente “clásico” que emplea melodías regulares y simétricas con estructuras formales plenamente equilibradas; la plantilla de su *Salve Regina* es similar a las de Doyagüe y otros autores contemporáneos⁸⁶⁵. Francisco Secanilla fue también discípulo de García Fajer y maestro de capilla de la Catedral de Calahorra, a donde Eslava se trasladó para estudiar con él. Fue criticado por Mitjana, como todos los músicos que seguían las tendencias italianizantes, y Eslava publicó tres de sus himnos en la *Lira Sacro Hispana*, uno de los cuales se cantó en Berlín en 1888. Es autor también de importantes tratados teóricos. Nicolás Ledesma (1791-1883)⁸⁶⁶, maestro de capilla de la Catedral de Bilbao fue uno de los accionistas de la *Asociación de la Lira Sacro-Hispana* que, como el propio Eslava, incluyó también obras en la colección, en este caso un *Nunc Dimittis* y una *Salve*.

Sobre la música religiosa del propio Eslava, también muy difundida, manifiesta Ansorena que compaginó el estilo caracterizado por “su ampulosidad, con orquestaciones máximas para la capacidad de su tiempo” e instrumentos de metal propios de las bandas militares, con obras en estilo “antiguo”. Eslava utilizó en sus composiciones religiosas el estilo belcantista y teatral, como ocurre con su famoso *Miserere* de 1835, aunque, según López-Caló⁸⁶⁷, fue precursor de las tendencias cecilianistas que conducirían a la aplicación del *Motu Proprio* en España⁸⁶⁸. Por otra parte, desde la *Gaceta Musical de Madrid*, que fundó en 1855, trató de combatir el empobrecimiento de las capillas musicales después del Concordato de 1851 y

⁸⁶³ Además de aparecer en la obra de Fétis, citada en la tabla 3.1, se encuentran datos biográficos de Julián Prieto en la *LSH*, vol. 7, pp. II-III y Gembero (2001): “Prieto, Julián”. En *DMEH*, vol. 8, pp. 945-947.

⁸⁶⁴ Existen datos biográficos de Secanilla en la mencionada obra de Fétis, además de en la *LSH* y Sanhuesa (2002): “Secanilla, Francisco”. En *DMEH*, vol. 9, pp. 875-876.

⁸⁶⁵ La *Salve Regina* de Prieto se encuentra en el vol. 7 de la *LSH*, pp. 145-154.

⁸⁶⁶ Este compositor pertenece en realidad a la generación siguiente a Doyagüe. Ver Esperanza y Sola (1884): “Don Nicolás Ledesma”. *La Ilustración Española y Americana*, nºs XVI y XVII, p. 275 y 291 respectivamente y Nagore (2000): “Ledesma, Nicolás”. En *DMEH*, vol 6, pp. 840-842.

⁸⁶⁷ López-Caló estudia la implicación de Eslava en el inicio del movimiento que llevaría a la estética del *Motu Proprio*, analizando los antecedentes y los “abusos” de la música religiosa anterior, proporcionando también datos biográficos del músico navarro y mostrando sus facetas de compositor, musicólogo y autor de obras didácticas. Eslava fue, según López-Caló, “el primer músico español que se propuso un plan de mejora de la música religiosa”. López-Caló (2006): “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”.

⁸⁶⁸ Según Ansorena, citado en el anterior trabajo de López-Caló, cuando Eslava “habla, a partir de 1855 de las cualidades que deben adornar la música religiosa, hay una palmaria contradicción con sus primeras partituras” [...] Don Hilarión renunciaba a estos pecados de juventud”. López-Caló extiende a continuación el pensamiento de Ansorena a otras obras, no de juventud, sobre todo algunas compuestas en Sevilla y Madrid, que contradicen las ideas que el mismo Eslava mostraba en sus escritos, aunque puntualiza que el Eslava del *Miserere* es muy distinto del de otras obras como la *Misa breve* en re menor y algunos motetes. López-Caló (2006): “Hilarión Eslava (1807-1878)...”, pp. 603-604.

promover la formación musical en las escuelas y la creación de academias de música dependientes del Conservatorio de Madrid⁸⁶⁹.

3. Las oposiciones

El proceso selectivo por el cual Doyagüe obtuvo el magisterio de capilla ha dado lugar a varias publicaciones, algunas con un importante peso en la historiografía musical española. Por ello, dedicaremos un amplio apartado a analizar esta prueba, considerada por Artero como “prototipo de todas las oposiciones dieciochescas”, y su influencia en la literatura y musicología posteriores⁸⁷⁰. Como avanzábamos en el primer capítulo, en 1791 el *Diario de Madrid* anunciaba una *Oda a la elección de maestro de capilla* escrita por Francisco Prieto de Torres e inspirada por el triunfo de Doyagüe⁸⁷¹. Unos años después, Eximeno⁸⁷² tomaba estos hechos como referencia para escribir su *Don Lazarillo Vizcardi* y, ya en el siglo XX, Herrero se refería a este episodio durante su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1912)⁸⁷³. Tres décadas más tarde, Artero trataba este tema en una conferencia pronunciada durante el homenaje que se tributó a Doyagüe en la catedral salmantina en el primer centenario de su muerte (1942). En 1947, el mismo Artero recogía los datos ofrecidos en la anterior conferencia en un trabajo publicado en *Anuario Musical*, que actualmente es referencia obligada para muchos estudios musicológicos. Recientemente, Ramírez se ocupa extensamente de estas oposiciones en su trabajo sobre el compositor Josep Pons⁸⁷⁴.

La existencia de una cátedra de música en la cercana universidad, hacía especialmente atractivo el magisterio de capilla de la Catedral de Salamanca, ante la posibilidad de compatibilizar los dos puestos, como ocurrió en buen número de los maestros de capilla⁸⁷⁵. Como ya se vio, no fue éste el caso de Juan Martín Ramos

⁸⁶⁹ Ver Nagore (2006): “La Escuela Municipal de Música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX”, pp. 539-542.

⁸⁷⁰ Herrero (1912) publicó por primera vez los principales datos acerca de esta oposición en *Tres músicos...*, pp. 83-88. Artero aborda este tema sin citar a Herrero, cuyo trabajo quizás desconocía. Artero (1947): “Oposiciones al magisterio de capilla en España...”. *AnM*, 2, pp. 191-202. En esta última publicación se han basado todos los autores que han tratado posteriormente temas relacionados con su contenido.

⁸⁷¹ *Diario de Madrid*, 19 de abril de 1791.

⁸⁷² El jesuita Antonio Eximeno Pujades (1729-1809) era natural de Valencia, donde se educó en el Seminario de Nobles, dirigido por la Compañía de Jesús, destacando por su inteligencia y aprovechamiento. Cultivó distintas disciplinas literarias y científicas, siendo profesor de materias como retórica y matemáticas. Tuvo que abandonar España con motivo de la expulsión de los jesuitas, estableciéndose en Roma el 18 de octubre de 1767 y se secularizó el mismo año, aunque siguió vinculado a la Compañía. En Italia inició y perfeccionó sus conocimientos de música. Volvió a Valencia en 1798 y, ante el nuevo destierro de los jesuitas, regresó nuevamente a Italia donde falleció. Los datos biográficos de Eximeno están tomados de León Tello (1974): *La teoría española...*, pp. 266-347 y Sanhuesa (1999): “Eximeno Pujades, Antonio”. En: *DMEH*, vol. 4, pp. 847-855.

⁸⁷³ Herrero (1912): *Tres músicos...*

⁸⁷⁴ Ramírez (2004): *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'ordinarium...*, pp. 178-199.

⁸⁷⁵ Ver Torrente (1996-97): “Cuestiones en torno a la circulación...”. Según Artero, además de la posibilidad de obtener la cátedra, el músico que ocupase el magisterio de Salamanca disponía de una buena capilla, una orquesta numerosa y un conjunto de veinticinco mozos de coro. Sin embargo, sólo

(1709-1789), maestro y antecesor de Doyagüe en la capilla de la catedral salmantina, que ocupó el magisterio de la catedral mientras la cátedra era ostentada por Juan Antonio de Aragüés (ca. 1710-1793). Fallecido Martín y retirado Aragüés, se daba nuevamente la posibilidad de que el sucesor de ambos fuese una misma persona aunque de hecho la cátedra estaba a punto de amortizarse. Cuando se decidió convocar oposiciones para cubrir la plaza, se redactó el siguiente edicto⁸⁷⁶:

Hacemos saber a los que el presente vieren, cómo en esta Santa Iglesia se halla vacante una media ración afecta al magisterio de la capilla de música, la cual ha de proveerse *ad nutum Capituli* en persona eclesiástica o secular, y tiene la misma renta y emolumentos de la mesa capitular que las prebendas medias raciones titulares; y además concedemos de aumento a su poseedor ciento y cuarenta ducados de vellón, con la prevención de que si recayere en persona eclesiástica, usará de capa de coro, y siendo presbítero tendrá asiento preferente a los demás medio racioneros músicos en silla alta, altar, y voto en el cabildo. Será obligado a residir a todas las horas del coro nocturnas y diurnas, y a hacer las semanas de altar que le toquen por su turno; y las funciones dentro de esta Santa Iglesia, en las de tabla fuera de ella y en todas las demás a que nos pareciere conveniente hacer concurrir la capilla, proveyéndola el maestro de las composiciones necesarias, y teniendo a su cargo la obligación de enseñar a los niños de coro el canto llano y figurado, adelantando a los que tuviesen aptitud en el contrapunto y composición, y cumpliendo todo lo demás que se le encargare, quedando a Nos siempre libre la facultad de aumentar, disminuir, o alterar estas obligaciones⁸⁷⁷.

Así quedaban claras las obligaciones del futuro maestro que cobraría su media ración de la mesa capitular y un salario de la fábrica por las composiciones y la enseñanza a los mozos de coro. Más abajo, se añadía que “todas las personas que quisieren ser opositores a dicho magisterio parezcan personalmente ante Nos, y nuestro infrascripto Secretario en el término de sesenta días corrientes desde el de la fecha de éste, a ser oídos, y ejercitados”⁸⁷⁸; el amplio plazo pone de manifiesto la habitual concurrencia de opositores procedentes de destinos distantes. Según la costumbre, los edictos se enviaron a Madrid y a la práctica totalidad de las catedrales españolas⁸⁷⁹. En Salamanca se colocaron en los tres lugares acostumbrados: la puerta principal de la catedral, la universidad y la lonja de la cárcel.

una parte de estos últimos se dedicaban a la música. Artero (1949): “Oposiciones al Magisterio de Capilla...”, p. 191.

⁸⁷⁶ El 29 de abril comenzaba a tratarse este asunto y se decidía redactar y publicar los correspondientes edictos. A este efecto se estudiaron dos edictos anteriores: el publicado cuando se convocó la plaza que obtuvo Juan Martín (1754) y otro de una convocatoria al magisterio de Burgos, que se había guardado para “cuando ocurriera una vacante en ésta”. Se encargó al Canónigo Doctoral que, en vista de los dos “sacase uno nuevo”, que se discutiría en la siguiente reunión del Cabildo, donde se aprobó. CO 29/4 y 4 y 11/5/1789. E:SA: AC 62, ff. 500v, 503 y 504v.

⁸⁷⁷ Expediente de oposiciones al magisterio de capilla de 1789. E:SA: Cj. 69, lg. 2, nº 2.

⁸⁷⁸ Como se ve en otro apartado, en la anterior oposición al magisterio, que ganó Juan Martín, no se exigió a los opositores comparecer personalmente y los maestros de capilla de León y Tarazona enviaron sus obras, que fueron interpretadas y juzgadas junto con las del resto de los aspirantes.

⁸⁷⁹ El secretario capitular daba fe de haber enviado los edictos a las catedrales de Toledo, Valencia, Sevilla, Cádiz, Almería, Guadix, Granada, Burgos, Sigüenza, Pamplona, Jaén, Córdoba, Málaga, Santiago, Lugo, Orense, Mondoñedo, Tuy, Calahorra, Santo Domingo, Astorga, Cuenca, Cartagena, Osma, León, Ávila, Plasencia, Palencia, Valladolid, Segovia, Zamora, Ciudad Rodrigo, Plasencia, Coria, Badajoz, y Tudela. El agente del Cabildo en Madrid afirmaba haberlos puesto en Las Descalzas, La Encarnación y los Reales Consejos. Curiosamente, no figura que se enviase el edicto a Gerona, desde donde escribiría Domingo Arquimbau. E:SA: Cj. 69, lg. 2, nº 2. Sobre los lugares a donde el Cabildo salmantino solía enviar esta clase de edictos, ver Torrente (1996-97): “Cuestiones...”.

El 17 de julio el Cabildo hacía notar que se había cumplido el plazo señalado en los edictos y los facultativos habían formado un plan de ejercicios. Se decidió comenzar las pruebas a las ocho de la mañana del día siguiente, prorrogando el plazo de los edictos hasta el final de la oposición, advirtiendo que no se daría ayuda de costa a los que llegaran después⁸⁸⁰.

3.1. Aspirantes y opositores

Atraídos por la importancia del puesto, en cuanto salieron los edictos, comenzaron a recibirse numerosas cartas de aspirantes. Algunos, basándose en la distancia que les separaba de Salamanca, solicitaron remitir sus composiciones para que fuesen juzgadas, algo que contradecía lo indicado en la convocatoria. Citamos como ejemplo a Domingo Arquimbau, maestro de la Catedral de Gerona, que no tenía medios para efectuar un “viaje tan dilatado, y a contingencia de ser inútil”⁸⁸¹. El Cabildo insistió en que todos debían concurrir personalmente, lo que redujo el número de candidatos, aunque se les daría “ayuda de costa” a los que se desplazasen. A continuación se presenta una tabla con todos los músicos que se interesaron por la oposición, situando en primer lugar a los que no comparecieron, seguidos de quienes realizaron los ejercicios⁸⁸².

Tabla 3.2. Aspirantes, opositores y circunstancias

Nombre	Puesto	Fecha	Circunstancias	Referencia (E:SA)
Vicente Adsuar	Sochantre Valencia	Jun 1789	Desistió por la distancia y el calor	AC 62, 518
Domingo Arquimbau	MC Catedral Gerona	Jun 1789	Solicitó ser examinado desde allí	AC 62, 518.
Manuel Ibeas	MC Catedral Alfaro	Jul 1789	Preguntaba por ayuda de costa	AC 62, 630v.
José Gargallo	MC Catedral León	Jul 1789	Pedía enviar obras por estar convaleciente de tercianas	AC 62, 534v
Vicente Montoro	MC San Martín Valencia	Jul 1789	Solicitaba información	Cj. 69, lg. 2, nº 2
Francisco de la Huerta	MC Catedral Pamplona	Jul 1789	Desistió por distancia y edad	Cj. 69, lg. 2, nº 2
Pablo Santander	MC y organista de Ledesma	Jun 1789	Compareció	Cj. 69, lg. 2, nº 2
Raimundo Forner	MC Catedral Plasencia	Jul 1789	Compareció	Cj. 69, lg. 2, nº 2
Manuel Doyagüe	MC interino Salamanca	Jul 1789	Compareció	Cj. 69, lg. 2, nº 2
Pedro Estorcui	MC La Calzada	Jul 1789	Compareció	Cj. 69, lg. 2, nº 2
Bruno Molina ⁸⁸³	Acólito Cuenca	Jul 1789	Compareció	Cj. 69, lg. 2, nº 2
José Pons	“Músico de Madrid” ⁸⁸⁴	Jul 1789	Compareció	Cj. 69, lg. 2, nº 2

⁸⁸⁰ CO 17/7/1789. E:SA: AC 62, f. 539.

⁸⁸¹ CO 19/6/1789. E:SA: AC 62, ff. 523v-524.

⁸⁸² Estos datos constan en el correspondiente expediente de la oposición (E:SA: Cj. 69, lg. 2, nº 2) y la mayoría han sido publicados por Artero y por Ramírez en los trabajos ya mencionados.

⁸⁸³ Cabañas Alamán (2000): “Molina, Domingo Bruno”. En: *DMEH*. Vol. 7, pp. 643-644.

⁸⁸⁴ Como se ha indicado en el capítulo 2, el gerundense Pons figura en el expediente de las oposiciones como “músico de Madrid”, ciudad donde debía residir acompañando a Balíus, su maestro.

Por la plaza que ganaría Doyagüe se interesaron maestros de cierto peso en el panorama de la música religiosa española, como Arquimbau, Gargallo, Ibeas o Francisco de la Huerta, y músicos apenas conocidos como Adsuar y Montoro. Domingo Arquimbau (1760-1829) había ocupado varios magisterios antes de obtener el de Gerona que ostentaba desde 1785. Un año después de la oposición salmantina pasó a la vacante por jubilación del maestro Ripa en Sevilla, y permaneció en aquel magisterio hasta su muerte⁸⁸⁵. Gargallo, fallecido en 1794, era maestro de León desde 1776⁸⁸⁶ e Ibeas (¿-1829) pasó del magisterio de Alfaro a suceder a Estorcui en Santo Domingo de la Calzada en diciembre de 1791 y, tras ostentar varios puestos de este tipo, se estableció en Astorga en 1805⁸⁸⁷. Según María Gembero, Francisco de la Huerta (1733-1814) aspiró a numerosos magisterios, obteniendo el de Santo Domingo de la Calzada en 1778, más tarde el de la Colegiata de Alfaro y, finalmente, el de Pamplona (1780), donde se encontraba cuando se convocó la oposición salmantina y permanecería hasta su muerte⁸⁸⁸. Apenas tenemos datos de Vicente Adsuar, sochantre en Valencia y en Sigüenza (Guadalajara), que pretendió el magisterio de Valencia en 1793, cuando lo ganó Josep Pons⁸⁸⁹. La única información que hemos encontrado sobre Vicente Montoro es la que él mismo presentaba en la carta que envió al Cabildo salmantino y se refleja en la tabla 3.2.

Además de Pons, y naturalmente Doyagüe, comparecieron a la oposición tres maestros de capilla: Pedro Estorcui, que lo era de Santo Domingo de la Calzada desde 1779, Raimundo Forner, de Plasencia desde 1782 y Pablo Santander, de la iglesia de Santa María de Ledesma, una localidad cercana a Salamanca. También acudió el futuro maestro de la Catedral de Murcia, el entonces acólito de Cuenca Bruno Molina, que había estudiado en el Colegio de San José⁸⁹⁰. Según López-Calo, Estorcui fue maestro de Soria antes de La Calzada, donde debía percibir un salario bajo porque opositó a La Soledad de Madrid en 1788 y al año siguiente a la Catedral de Salamanca⁸⁹¹. En 1791 fue nombrado sin oposición maestro de capilla de Bilbao, donde seguía en 1817. Forner se formó como infanticio en la Seo y obtuvo el magisterio de capilla placentino con poco más de veinte años en dura oposición con Melchor López, que luego sería célebre maestro de capilla de la Catedral de Santiago. Al no haber obtenido plaza en Salamanca, permaneció en Plasencia hasta su

⁸⁸⁵ Ayarra (1999): “Arquimbau, Domingo”. En: *DMEH*, vol. 1, pp. 726-727.

⁸⁸⁶ Casares (1999): “Gargallo, José”. En: *DMEH*, vol 5, p. 514.

⁸⁸⁷ Después de Alfaro, ostentó el magisterio de Astorga desde 1805 hasta su muerte en 1829. Casares (2000): “Ibeas, Manuel”. En: *DMEH*, vol. 6, pp. 391-392.

⁸⁸⁸ En la solicitud afirmaba que no se decidía a presentarse “por estar bastante distante este país, y también porque tengo cerca de cincuenta años, aunque todavía no me pesan”, y ofrecía sus muchas obras que podían servir durante largo tiempo. Sobre Francisco de la Huerta (1733-1814) existe abundante información en Gembero (1995) *La música en la catedral de Pamplona*. Vol. I, pp. 266-275. Ver también Gembero (2000): “Huerta Romanos, Francisco Nicolás”. En: *DMEH*, vol. 6, pp. 361-365.

⁸⁸⁹ Galbis López (1999): “Adsuar, Vicente”. En: *DMEH*, vol. 1, p. 81.

⁸⁹⁰ El año de nacimiento de Molina está tomado de “Apuntes para la historia de la Música en Murcia. IX”. *El Semanario Murciano*..., p. 5. Ver también Cabañas Alamán (2000): “Molina, Domingo Bruno”. En: *DMEH*. Vol. 7, pp. 643-644.

⁸⁹¹ Todos los datos de Estorcui están tomados de López-Calo (1999) “Estorcui, Pedro Casimiro”. En: *DMEH*, vol. 4, p. 823.

muerte⁸⁹². De Pablo Santander sólo nos constan los datos que figuran en el expediente de estas oposiciones.

3.2. Plan de ejercicios

Según la costumbre, los participantes en una oposición de este tipo tenían que componer obras en latín y castellano⁸⁹³. El primer ejercicio fue la composición de una antifona, el segundo y tercero pruebas técnicas; el cuarto, uno de los más importantes, era la composición de un villancico “que han de trabajar con las circunstancias que se siguen, en término de 48 horas”⁸⁹⁴. La pieza debía tener una introducción a cuatro voces con acompañamiento, un estribillo a ocho “con toda orquesta” y un recitado y aria para tiple o tenor, quedando al arbitrio del compositor los instrumentos acompañantes de estos últimos. En todas estas partes, el autor debía expresar claramente el sentimiento del texto. El quinto y último consistía en dirigir a los músicos en el facistol.

Los seis opositores “que habían comparecido y firmado”, se presentaron a las ocho de la mañana del 18 de julio en la sala capitular, comenzando así la prueba. Las seis antifonas, dirigidas por sus propios autores, se cantaron el día 30 después de las horas del coro de la mañana y lo mismo se hizo con los seis villancicos el 6 de agosto, por la mañana y por la tarde. Al día siguiente se consideró cerrado el concurso y se dio la ayuda de costa a los opositores “a fin de no detenerlos y evitar mayores gastos”. Se decidió entregar a cada uno copia de las obras que había trabajado y también “los correspondientes certificados de esta oposición, para los efectos que les vinieren”.

La importancia del puesto y la dificultad de obtenerlo, se pone de manifiesto en el texto que se dio a los aspirantes para la composición del villancico⁸⁹⁵, que comenzaba así

Qué congojas, qué susto,
Qué fúnebre concepto
hace aquél que se opone
a cualquier magisterio
Más al de Salamanca
que pone tanto aprieto

⁸⁹² La principal fuente de información sobre este músico es el artículo de Ramos Berrocoso (2006). “Los primeros años del magisterio de capilla de Raimundo Luis Forner en Plasencia”. *AnM*, 61, pp. 179-188. Ver también Ezquerro (2004). *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*, p. 36, citado por Ramos Berrocoso.

⁸⁹³ Según López-Calo, la práctica de examinar a los aspirantes con la composición de una obra con texto en castellano data de mediados del siglo XVI, en que tenían que componer “su chanzoneta con su responsión”. López-Calo (2003): *La música en la Catedral de Santiago*. Vol. XI. El siglo XVIII. I. Música (II), p. 11. En la página 14, hace referencia al artículo de Artero, e inserta el texto del villancico de las oposiciones que ganó Doyagüe.

⁸⁹⁴ El plan de ejercicios y todo lo relativo a la prueba consta en el expediente de estas oposiciones. E:SA: Cj. 69, lg. 2, nº 2.

⁸⁹⁵ Este texto, que se conserva en E:SA, fue publicado íntegramente por Herrero (1912): *Tres músicos...*, pp. 84-86. Posteriormente lo fue por Artero (1949): “Oposiciones al Magisterio de Capilla...”, pp. 195-197). Además, fue mencionado por Sopeña (1967): *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, p. 15. Eximeno, sustituyó “Salamanca” por “esta ciudad”, en *Don Lazarillo Vizcardi*, vol.1, pp. 232-236. Los principales documentos relativos a esta oposición se transcriben en el Apéndice I, pp. 54-68.

Toda el alma se asusta
en concurso tan serio.

Casi todos los autores que mencionan estas oposiciones reproducen total o parcialmente este texto. Eximeno también lo insertó en *Don Lazarillo Vizcardi*, eliminando la referencia a Salamanca, hecho que corrobora que el famoso erudito se inspiró en la oposición de Doyagüe para escribir su novela satírica, aunque el Cabildo de la mencionada obra literaria, decidió finalmente no poner como prueba la composición de un villancico⁸⁹⁶.

3.3. Tribunal, resultados y encomienda

Como en otras oposiciones a magisterios, el tribunal examinador tenía dos clases de jueces, una representación de los canónigos que constituían el Cabildo y un grupo de “facultativos” que eran los que técnicamente juzgaban la oposición. Éstos emitían su dictamen, que era leído y analizado por el Cabildo, quien tenía absoluta libertad para adjudicar la plaza según su criterio. Para este caso se nombró a los canónigos doctoral⁸⁹⁷ y Gardón y, como facultativos al primer organista Gaspar Baquero y a los medio racioneros de voz Juan Galache y José María Reinoso⁸⁹⁸. Una vez que se habían dado a los opositores “los puntos” del examen, el tribunal facultativo aconsejó realizar algunos ejercicios en la sacristía o en la sala capitular, para que los aspirantes tuviesen la tranquilidad necesaria⁸⁹⁹.

El 7 de agosto, el tribunal informaba que habían terminado los ejercicios y se habían probado todas las obras. Sobre la posibilidad de enviar los exámenes a algún maestro de capilla de fuera, se decidió que los juzgase solamente el tribunal nombrado al efecto⁹⁰⁰. El 12 de agosto, el Deán exponía los dos dictámenes que le habían entregado los facultativos, el primero lo habían firmado juntos el organista Gaspar Baquero y el músico de voz Juan Galache, mientras que el segundo lo había firmado solo José María Reinoso⁹⁰¹.

El informe de Baquero y Galache establece tres niveles, poniendo en primer lugar a Doyagüe, Molina y Forner, en segundo a Pons y Estorcui y en tercero a Santander. Respecto a Doyagüe, se le colocaba en primer lugar

porque aunque en la antífona, no corrió mucho la pluma, sin embargo está trabajada, y arreglada a las circunstancias que se pidieron; es muy igual con mucho asiento y música de iglesia. En el recitado villancico y area excede a todos, y particularmente en el facistol, en los ejercicios reservados en primero lugar.

Respecto a Pons, al que podría considerarse como único rival de Doyagüe, el citado informe le colocaba en segundo lugar.

⁸⁹⁶ El texto del villancico aparece entre las páginas 232-236 del primer volumen, como el que se proporcionó para ponerle música en las oposiciones a un magisterio de Castilla la Vieja en 1791.

⁸⁹⁷ El canónigo doctoral era Joaquín Moreno Monsagrati, como consta en el calendario de ese año. E:SA: C-73.

⁸⁹⁸ CO 22/6/1789. E:SA: AC 62, f. 526.

⁸⁹⁹ CE 18/7/1789. E:SA: AC 62, ff. 541-541v.

⁹⁰⁰ CE 7/8/1789. E:SA: AC 62, ff. 548-548v.

⁹⁰¹ Todo lo relativo al informe de oposiciones y nombramiento de Doyagüe como maestro de capilla se encuentra en CO 12/8/1789. E:SA: AC 62, ff. 551v-553v.

porque aunque la antífona es excelente y de mucho trabajo, y el villancico recitado y area, están buenos, no siente bien la letra por haberse tomado el trabajo de los cánones, con que la quiere adornar. En el facistol, que es lo que más debe poseer un maestro de capilla, no tiene práctica, y está tan corto, como ninguno; en los ejercicios 1º lugar.

El segundo informe, proporcionado en solitario por Reinoso, establecía el siguiente orden: Pons, Molina, Forner, Doyagüe, Estorcui y Santander. Colocaba a Pons en primer lugar porque había demostrado en todo “una escuela y método sobresaliente y de buen gusto; y ha dispuesto en la antífona varios primores del arte, con mucha oportunidad y buena elección”, además de que se había ajustado al plan de ejercicios. Sobre Doyagüe, se expresaba en los siguientes términos:

este opositor ha procurado desempeñar las condiciones y circunstancias que se le encomendaron; pero en la antífona se queda sólo en insinuaciones de los intentos de sus periodos, y trata así el cuatro como el ocho con bastante debilidad, desamparo y poco nervio. En lo demás de la antífona y villancico, no deja de dar gusto su música, también ha usado de uno de los primores que los demás opositores dispusieron en la composición de la antífona.

Los dos dictámenes revelan que el punto fuerte de Pons había sido la antífona, mientras que Doyagüe se había defendido mejor en el villancico y había demostrado más práctica en la dirección de la capilla. Por otra parte, respecto a Doyagüe, Reinoso no dudaba en resaltar que “no deja de dar gusto su música”. Después de conocer la opinión de los examinadores facultativos, se pasó a votar en el cabildo entre los seis candidatos para proceder a la encomienda, resultando 26 votos para Doyagüe, 2 para Pons, 1 para Molina y 1 para Forner⁹⁰². Así, resultó elegido por una amplísima mayoría el hasta entonces capellán Manuel Doyagüe, con lo que el Cabildo premiaba también el buen hacer de quien había desempeñado la plaza interinamente⁹⁰³. Para encomendarle el magisterio, se le mandó llamar y entró en la sala capitular vestido con la ropa de coro; manifestó que aceptaba la plaza y agradeció al Cabildo “el honor y fineza que le había dispensado”, comenzando así uno de los más largos y fructíferos magisterios que ha tenido la Catedral de Salamanca.

3.4. *Don Lazarillo Vizcardi*: realidad y ficción

Como se ha indicado anteriormente, Eximeno se inspiró en estas oposiciones para escribir un pasaje de *Don Lazarillo Vizcardi*, una novela satírico-musical que permaneció manuscrita hasta su publicación por la Sociedad de Bibliófilos Españoles en 1872-73, con prólogo de Barbieri. En esta obra, Eximeno defiende sus ideas musicales haciendo una crítica feroz de los tratados de Cerone y Nasarre y de los compositores que los seguían. Así, uno de los personajes, el extravagante Agapito Quitoles, había enloquecido leyendo los mencionados tratados como lo hizo Don Quijote con los libros de caballerías y estaba empeñado en escuchar la música de los planetas. En esta amena sátira se ridiculizan los abusos del contrapunto dictados por los aludidos tratados musicales, sin prestar la debida atención al sentido del texto.

Eximeno nos presenta en su novela las dos clases de maestros de capilla que más tarde apunta Puente y Villanúa en su biografía de Cuéllar y que anticipábamos en

⁹⁰² Artero omite en su mencionado artículo que Molina obtuvo también un voto.

⁹⁰³ En el calendario de 1789, consta el 12 de agosto: “Este día encomendó el Cabildo el Magisterio de Capilla de esta Santa Iglesia a D. Manuel Doyagüe, Capellán del coro de ella, y fue a la hora de sexta y asistió a vísperas”.

el capítulo anterior⁹⁰⁴. A la primera pertenecen aquellos profesores formados únicamente en el conocimiento de la teoría, que “querían escribir, pero no tenían ideas”, y “lo esencial para ellos en una partitura era la regularidad y simetría de la obra, la estricta observancia de los preceptos, el alarde de su pericia consumada en la metafísica del contrapunto”. Éstos eran capaces de componer obras técnicamente perfectas, pero sin ninguna expresión ni sentimiento. A la segunda escuela, “que es la genuina y propia escuela de música religiosa”, pertenecen hombres “de legítimo talento”, que buscan la inspiración para componer, utilizando elementos sencillos, pues “usan del arte y del gusto dominante con la mayor medida y economía”, y emplean los “primores y hasta las sutilezas de la composición” siempre de forma oportuna. En este último grupo se encuentran “el ilustre García, Juste, Doyagüe, Páez y otros, cuyas obras tanto se estilan dentro y fuera de toda España”. Como se señaló en el capítulo segundo, esta división estaría determinada por la aplicación de los postulados de *Annus qui*, que seguiría el grupo de Doyagüe.

La trama central de *Don Lazarillo* se articula en torno a la oposición al magisterio de capilla en una ciudad de provincias. A él se presentan el aragonés Cándido Raponso, defensor de la “música de fondo”, es decir, la vieja escuela de los grandes recursos contrapuntísticos, y Narciso Ribelles, representante de la “música moderna” con importante presencia de los violines. Junto a ellos, el joven mosén Juan Quintana, un mozo de coro discípulo del fallecido maestro, concursa para “adquirir experiencia” con vistas a futuros magisterios⁹⁰⁵. La ciudad provinciana de la novela, a pesar de que allí es marítima, bien podría reflejar la Salamanca de esta época, y el texto que se da para el villancico, como se indicaba más arriba, es el mismo al que tuvieron que enfrentarse Doyagüe y sus compañeros en 1789, con el único cambio de obviar la referencia a Salamanca. Aunque difieren en el número de jueces facultativos, dos en la novela y tres en la realidad, en ambas se emitieron dos dictámenes diferentes, que reflejan los encontrados puntos de vista de los examinadores.

El resultado final de la novela es diferente a la realidad; las disensiones entre examinadores y Cabildo llegan a la curia eclesiástica, mientras el opositor Raponso, influido por la obra de Eximeno *Del origen y reglas de la música*, que le ha proporcionado Don Lazarillo, se convierte felizmente a los preceptos de la “verdadera música”. Cuando llega el dictamen a favor de Ribelles, éste recibe un ofrecimiento de la Real Capilla y cede su puesto a Raponso, mientras Quintana es nombrado organista con un final feliz para todos. En la realidad, el resultado de la votación del Cabildo fue tan abrumador a favor de Doyagüe, que éste salió elegido inmediatamente sin discusión alguna. La tabla 3.3 refleja el paralelismo entre los personajes históricos y de ficción.

A su vuelta de Roma, en 1798, Eximeno entabló amistad en Valencia con Josep Pons, entonces maestro de capilla de aquella catedral, que parece que fue también su asesor musical. Pons, quien según Ramírez no había olvidado la injusticia que creyó sufrir cuando el Cabildo salmantino se pronunció a favor de Doyagüe, fue quien evidentemente explicó al famoso jesuita los detalles de la oposición salmantina.

⁹⁰⁴ Puente y Villanúa (1854): *Biografía...*, pp. 19-20.

⁹⁰⁵ Curiosamente, ésta es la misma expresión que emplea el todavía capellán Doyagüe cuando solicita permiso al Cabildo de Salamanca para presentarse a las oposiciones al magisterio zamorano, como se ha explicado en el primer capítulo. Recordemos que Doyagüe abandonó los ejercicios de Zamora por haber obtenido el puesto de Salamanca.

Según María Sanhuesa⁹⁰⁶, al volver de Roma se entregó a Eximeno una pensión vitalicia que estabilizó su economía; a partir de entonces, empezó a escribir esta novela satírico-musical, que permaneció manuscrita durante varias décadas.

Tabla 3.3 Comparación entre los personajes reales y de ficción en *Don Lazarillo Vizcardi*

Ficción	Función	Realidad	Semejanzas	Diferencias
Ribelles	Opositor	Forner	Ambos “estilo moderno”	Catalán / Aragonés “
Raponso	Opositor	Pons	Ambos “música de fondo”	Aragonés / Catalán
Quintana	Opositor	Doyagüe	Jóvenes locales con talento	
Quiñones	Examinador	Baquero?	Organistas	
Quijarro	Examinador	Reinoso	Músicos de la catedral amantes de artificios contrapuntísticos	Organista / Tenor
Maestro difunto		Juan Martín	Estilo moderno	

Como muestra la tabla 3.3, parece claro el paralelismo entre los opositores de la historia y la ficción, encarnando Narciso Ribelles a Raimundo Forner⁹⁰⁷, mientras que el catalán Josep Pons estaría representado por el aragonés Cándido Raponso. El joven Quintana, mozo de coro local formado por el antiguo maestro dentro del “estilo moderno”, tiene muchos elementos en común con el capellán Manuel Doyagüe, que estudió toda su carrera en la catedral con Juan Martín. Ribelles es defensor a ultranza de la nueva música, que está acostumbrado a oír en la corte, y Forner utiliza el mismo estilo, mientras que Pons emplea abundantes recursos contrapuntísticos en su antifona y merece la censura positiva de Reinoso por ello. Este hecho parece contradecir la visión de Eximeno, amigo de Pons, que se muestra claramente a favor de Ribelles (Forner), mientras argumenta que Raponso (Pons) no merecía ganar el concurso hasta que cambió sus planteamientos leyendo el tratado del propio Eximeno. ¿Sufriría Pons, como Raponso, una “conversión al estilo moderno” o Eximeno critica en el fondo las posiciones de su amigo? Es verosímil que el propio Eximeno abordase en la vida real la labor que encargó a D. Lazarillo en la novela y quizás consiguiese llevar a Pons “por el buen camino”. No se puede afirmar nada con rigor sin haber estudiado en detalle la obra del maestro gerundense⁹⁰⁸.

Según Cecilio de Roda, en *Don Lazarillo* Doyagüe estaría representado por Narciso Ribelles, mientras que Pons, con sus complicados recursos, correspondería a Cándido Raponso, cuyo apellido se obtendría con una transformación del de Pons⁹⁰⁹. Para Ramírez, sin embargo, con quien estamos parcialmente de acuerdo según lo expresado en el párrafo anterior, Narciso Ribelles encarnaría a Pons y Mosén Juan a Doyagüe, cuyas características se ajustan al perfil del joven que aún no ha opositado y sigue la senda del antiguo maestro cultivando el “estilo moderno” y expresando en su música el sentido del texto.

Antonio Gallego se ocupa también de estas oposiciones mencionando, como hacen varios autores, el texto del villancico. Gallego insiste en que la historia de las oposiciones es en realidad un telón de fondo para la exposición de la lucha entre los

⁹⁰⁶ Sanhuesa (1999): “Eximeno Pujades, Antonio”. En: *DMEH*, vol. 4, pp. 847-855.

⁹⁰⁷ Sobre Raimundo Forner (1760-1817), ver Ramos Berrocoso (2006): “Los primeros años del magisterio de Raimundo Luis Forner en Plasencia”.

⁹⁰⁸ Ver Ramírez (2004): *El compositor Josep Pons...*

⁹⁰⁹ En Herrero (1912): *Tres músicos...*

tradicionales y los modernos, citando al propio Eximeno, que es quien mejor explica con qué fin incluyó este episodio en su obra:

para amenizar este argumento, y porque el principal objeto de esta obra es el dar a conocer los vicios con que primero el abuso del contrapunto corrompió la música eclesiástica, y después la instrumental y la teatral la han profanado, se ha contraído la acción al concurso de un magisterio de capilla vacante de una iglesia, cuyo Cabildo ha de conferir por votos el tal magisterio, y del concurso y la elección resulta un tal contraste de los varios y opuestos modos de pensar de los personajes, que la elección de maestro de capilla se reduce a pleito ordinario la curia eclesiástica, en cuya sentencia estriba la resolución de la fábula⁹¹⁰.

En todo caso, la obra de Eximeno pone de manifiesto que las oposiciones que sirvieron a Doyagüe para obtener su puesto, obedecen al esquema típico de la época y en ellas se dieron indudablemente todos los tópicos que satiriza la novela.

3.5. La oposición de Doyagüe en relación con otras pruebas

Si se compara la oposición que superó Manuel Doyagüe para obtener su magisterio con la de su antecesor y maestro Juan Martín se llega a la conclusión de que no existe una gran diferencia en la categoría de los candidatos que concurrieron y en ambos casos era muy difícil que el elegido ostentase la cátedra universitaria. Aragüés había obtenido esta última en propiedad poco después de la muerte de Yanguas (1753), antes de que se convocase el magisterio de la catedral. En 1789, la situación que se vivía en la universidad evidenciaba que la cátedra se amortizaría a la muerte de Aragüés, por lo que tampoco estaba al alcance del nuevo maestro. También hay coincidencia en el hecho de que se otorgó la plaza a un compositor formado en la propia catedral y que había desempeñado la mayor parte de las obligaciones del puesto durante los últimos años de su antecesor.

En esta última oposición fue obligatorio realizar los ejercicios de forma presencial, mientras que en la que ganó Juan Martín sólo tres aspirantes comparecieron personalmente (Juan Martín, José Zameza y Elejalde y Manuel Piquer), mientras que Bernardo Miralles y Manuel de Ossete, maestros de Tarazona y León respectivamente, enviaron sus obras, que fueron interpretadas y evaluadas junto con las del resto de los opositores⁹¹¹. Los ejercicios de ambas pruebas fueron similares: composición de un motete a ocho con acompañamiento y un villancico con estribillo, recitado y aria, ambos en un plazo de 24 horas, además de unos ejercicios “con todo género de contrapunto sobre canto llano y canto de órgano”⁹¹². En la oposición de Doyagüe el plazo fue de 48 horas y en ninguna de las dos pruebas mencionadas se recurrió a jueces de fuera, como era habitual en la mayor parte de las oposiciones para acceder a los magisterios vacantes. Los ejercicios fueron similares a los de otros magisterios⁹¹³.

⁹¹⁰ Gallego (1998): *La música en tiempos de Carlos III*, pp. 137-138.

⁹¹¹ CO 28/1/1754. E:SA: AC 55, ff. 568v-570.

⁹¹² CO 16/1/1754. E:SA: AC 55, ff. 565-565v.

⁹¹³ En 1780 el maestro de la Catedral de Calahorra juzgó las oposiciones al magisterio de Pamplona y los ejercicios propuestos fueron un villancico con introducción, recitado y aria, un responsorio de la Virgen y un salmo. Gembero (1995): *La música en la catedral de Pamplona...*, pp. 259-261.

Un caso algo diferente fue el de las oposiciones celebradas en la Catedral de Valencia en 1793, por las que Josep Pons se convirtió en su maestro de capilla⁹¹⁴. Las pruebas no fueron presenciales, los opositores realizaron los ejercicios desde su localidad de residencia y los enviaron a Valencia. Allí se había decidido que todos los aspirantes trabajasen una sola obra, un himno a Santo Tomás de Villanueva, eligiendo como jueces facultativos al primer organista Rafael Anglés y al fraile jerónimo Francisco Vives, del Monasterio de San Miguel de los Reyes. El interés que suscitaba esta plaza, que llevaba anejos un buen salario y prestigio, se muestra en los opositores que aspiraron a ella, procedentes de localidades distantes como Osma, Sigüenza o Pamplona.

3.6. Doyagüe como juez de oposiciones

Además de juzgar todas las plazas de músicos que se convocaron para la capilla de la Catedral de Salamanca, el creciente prestigio de Doyagüe en las principales catedrales del país hizo que su opinión fuese frecuentemente requerida a la hora de juzgar oposiciones a distintos magisterios de capilla⁹¹⁵. La labor de Doyagüe como examinador nos permite penetrar en su manera de juzgar la música y su opinión estética pues, en la mayor parte de los casos, redactó detallados informes que contienen sus puntos de vista. Se sabe que juzgó al menos ocho oposiciones: Zamora (1813), dos en Valladolid (1825 y 1826), Santa María de Ledesma (1826), Ciudad Rodrigo (1826-27), León (1830) y Astorga (1833). Excepto en los casos de Ledesma y Ciudad Rodrigo, donde presenció los exámenes, los ejercicios le fueron remitidos a Salamanca.

En el caso de la Catedral de Lugo, se decidió convocar oposiciones al magisterio en 1833 y enviar los ejercicios a Doyagüe, pero el proceso fue paralizado por el Obispo ante la inminente conversión de estas plazas en beneficios⁹¹⁶. Con toda probabilidad, Doyagüe fue juez de bastantes más oposiciones que las que se muestran más abajo⁹¹⁷, pero a falta de una investigación más profunda sobre este aspecto presentamos los datos siguientes, que muestran una idea de la faceta de Doyagüe como examinador.

En 1813, se celebraron oposiciones en la Catedral de Zamora, para cubrir el magisterio de capilla vacante desde que Luis Blasco ascendió al mismo puesto de la Catedral de Málaga. Los opositores fueron Ramón Palacio y Francisco Reyero y, según López-Calo, “los ejercicios fueron enviados, para la censura, a Manuel Doyagüe, maestro de capilla de Salamanca”⁹¹⁸. En el expediente de estas oposiciones

⁹¹⁴ Estas oposiciones se describen en Ramírez (2004): *El compositor Josep Pons...*, pp. 294-302.

⁹¹⁵ Algo parecido ocurrió con García Fajer, como documenta Isusi (2010): “Francisco Javier García Fajer y la Catedral de Granada...”. En: *La ópera en el templo...*, pp. 288-293.

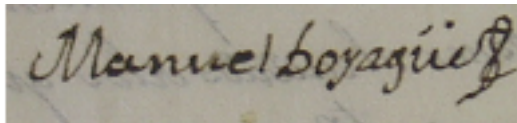
⁹¹⁶ Varela de Vega (2000): “Lugo”. En: *DMEH*. Vol. 6, pp. 1081-1086.

⁹¹⁷ Por el trabajo de Victoria Cavia sabemos que Doyagüe juzgó, en 1805, las oposiciones que le dieron la plaza de maestro de capilla de la Colegiata de Medina del Campo (Valladolid) a Mariano Diego Llorente, hijo de Diego Llorente, el ya fallecido primer organista de la Catedral de Salamanca. No se especifica en esta publicación ningún detalle de esta oposición, por lo que no sabemos si Doyagüe se desplazó a la localidad vallisoletana o evaluó los ejercicios desde Salamanca. Cavia (2004): *La vida musical de la Catedral de Valladolid...*, p. 184.

⁹¹⁸ López-Calo (1985): *La música en la Catedral de Zamora*, p. 180. También consta este dato en López-Calo (2002): “Zamora”. En: *DMEH*, vol. 10, pp. 1086-1105.

no consta ningún dato al respecto, pero es muy probable que así fuese pues los únicos examinadores facultativos que constan son Juan Escalona, organista mayor, y Pedro Ruiz “músico”⁹¹⁹.

Figura 3.3. Firma de Manuel Doyagüe



También se convocaron pruebas de este tipo en 1825 para cubrir el magisterio de capilla vallisoletano, vacante por haber obtenido José Ángel Martinchique el mismo cargo en la Catedral de Calahorra. Según indica José Martín González⁹²⁰, los ejercicios de los dos opositores admitidos fueron enviados a Doyagüe, que se encargó de corregirlos y emitir un informe sobre José Barba y Miguel Soriano, que trabajaron las pruebas. De acuerdo con Martín, Doyagüe no propuso el plan de ejercicios, por lo que parece que éstos simplemente le fueron enviados para su censura. Como solía hacer en estos casos, el maestro salmantino redactó un informe muy completo, valorando el esfuerzo y mérito de los aspirantes y mostrando su posición ante las distintas técnicas de composición⁹²¹, sobre las que volveremos en el capítulo 4.

Gracias a la opinión de Doyagüe, obtuvo el magisterio vallisoletano José Barba, por un amplio número de votos, pero no llegó a ocupar la plaza⁹²². Para los nuevos exámenes, que tuvieron lugar en 1826, se volvió a recurrir a Doyagüe, quien tuvo que valorar las pruebas de Manuel Fabián Bermejo y Antonio García Valladolid. En esta ocasión, Doyagüe sí propuso el plan de ejercicios aunque “el Cabildo acordó se haga la dicha oposición como se ha acostumbrado hasta ahora y con arreglo a los edictos”⁹²³. El mismo Doyagüe debió de poner también los ejercicios, como supone Martín González, pues conocía bien el texto del villancico que propuso, por haberle puesto música él mismo, probablemente mucho antes⁹²⁴. Los ejercicios, en los que se pedía especialmente que procurasen “expresar los afectos de la letra”, fueron los siguientes⁹²⁵:

⁹¹⁹ E:ZA. lg. 151, nº 8. Citado en Rodríguez (1994): “...En virtud de bulas...”, pp. 409-479.

⁹²⁰ Martín González (1991): “Oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Valladolid...”. Ver también Cavia Naya (2004): *La vida musical en la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*.

⁹²¹ Martín González (1991): “Oposiciones...”, pp. 518-519.

⁹²² Mientras se celebraban los exámenes de Valladolid, obtuvo el magisterio de Gerona sin oposición. Según Martín González, Barba sopesó bastante las condiciones que le ofrecía Valladolid, pero se decidió por el puesto gerundense, y el Cabildo de la ciudad castellana tuvo que volver a convocar otra prueba. Martín González (1991): “Oposiciones...”, pp. 519-521.

⁹²³ E:V. AC de 1821-1829, citado por Martín González (1991): “Oposiciones..”, pp. 521-522.

⁹²⁴ Se trata de *Confuso, tímido y triste*, que consta de introducción, estribillo y coplas. De esta pieza existen tres copias, respectivamente en E:SA (AM. 21.23), E:GU (lg. 30-15) y E:CROc. Ninguna tiene fecha, aunque el ejemplar de E:SA, por la caligrafía y papel parece de finales del siglo XVIII. A diferencia de esta pieza, la propuesta para el examen debía tener recitado y aria en lugar de coplas.

⁹²⁵ El plan de estas oposiciones se detalla en Martín González (1991): “Oposiciones...”, pp. 522-523.

Ejercicio 1. Un responsorio de los Dolores de la Virgen a ocho voces con clarinetes en Bfa, trompas, fagotes y acompañamiento. El opositor elegiría el “tiempo y aire más oportuno para la composición”.

Ejercicio 2. El salmo 26, *Dominus illuminatio mea et salus mea* por 5º tono a ocho voces coreado con violines, oboes o clarinetes, trompas, órgano obligado y acompañamiento. Para realizar esta composición se daban una serie de indicaciones como que “se procurará que el acompañamiento en los compases del dicho seculorum huya de la armonía común y procure usar de alguna extrañeza pero sin dureza”. Se exigían además una serie de condiciones para cada uno de los versos, entre ellos la inclusión de un solo de tiple con flauta obligada y el resto de los instrumentos.

Ejercicio 3. Un villancico, *Confuso, tímido y triste*, a 4 y 8 con introducción a cuatro voces, violines, clarinetes en Bfa, trompas y la primera parte con algún solo obligado. Después un estribillo a 8 añadiendo flautas y clarinetes en C y un recitado y aria para tenor, con los instrumentos del estribillo y además una viola.

Martín González destaca el conocimiento de los instrumentos que exigía Doyagüe en los futuros maestros de capilla, llenando los ejercicios de “obligados” de órgano, flauta, clarinete y fagot y también la exigencia de ajustar la música al sentido del texto. Como insiste en sus informes y demuestra con su obra, Doyagüe concedía especial importancia a este último extremo, huyendo de complicados contrapuntos y utilizando armonías novedosas, aunque “sin dureza”. También valoraba especialmente el conocimiento de la buena música por parte de los aspirantes, como muestran las expresiones “este sujeto ni ha visto ni ha oído música buena, carece de gusto...”, en el caso de Manuel Fabián, o “este sujeto ha oído y visto buena música: tiene gusto en la parte cantante e instrumental...”, correspondiente a García Valladolid. De los dos opositores que se presentaron, sólo este último mereció una censura positiva, y fue elegido *nemine discrepante* por el Cabildo el 31 de enero de 1827. De su actuación dedujo con acierto Doyagüe, que era un hombre joven (21 años) y que había “oído y visto buena música”⁹²⁶.

De acuerdo con López-Calo, con motivo de unas oposiciones al magisterio de capilla de la Catedral de Santiago en 1825, el Cabildo envió los ejercicios de los compositores a Madrid para que los juzgase José Lidón. No quedando conformes con la censura de este maestro, le enviaron las pruebas a Doyagüe, del que la catedral compostelana conserva las cartas autógrafas, “con la meticulosidad casi escrupulosa que siempre le caracterizó, vio todas las composiciones nota por nota, como dice él mismo al Cabildo”⁹²⁷.

Como se indicó más arriba, Doyagüe tuvo que examinar a los aspirantes a la plaza de primer organista de la Catedral de Ciudad Rodrigo. Después de las habituales gestiones entre los dos cabildos, se decidió celebrar los exámenes en Salamanca⁹²⁸ y nombrar a Doyagüe y Olivares como jueces facultativos. El hecho de haber escogido a Manuel Doyagüe para juzgar esta prueba, difiere de las razones que emplearon otras

⁹²⁶ Citado en Martín González (1991): “Oposiciones al magisterio...”, pp. 524-525.

⁹²⁷ López-Calo (1993-1999): *La música en la Catedral de Santiago*. Vol. III, p. 233.

⁹²⁸ “no siendo posible sean examinados en aquella Santa Iglesia por falta de maestro; acordó que los exámenes se verificasen en ésta por el maestro de capilla presidiéndolos a nombre de aquel Cabildo los Señores D. Alexo Guillén Prior, D. José Barreña Canónigo y Dn. Manuel Tomás Fernández, Canónigo Doctoral de esta Santa Iglesia a cuyo fin suplicó a este Cabildo, tenga a bien franquear la Iglesia y su órgano para que se verifiquen dichos exámenes”. CO 27/10/1826. E:SA: AC 70, f. 138.

catedrales pues es un ejemplo prácticamente local. Incluso habiendo tenido que desplazarse a Ciudad Rodrigo, la corta distancia disminuiría los gastos en dietas y la intervención de un músico reputado como Doyagüe garantizaba la elección de un candidato adecuado para asumir también las funciones inherentes al magisterio de capilla.

La presencia de Francisco Olivares en este último tribunal se debió a la solicitud del propio Doyagüe “pues no me hallo en disposición de subir y bajar como es necesario la escalera del órgano, que es bastante incómoda, y de este modo podemos estar uno arriba y otro abajo”. La petición de Doyagüe es lógica, pues en ese momento contaba ya con 71 años, y explicaba que el año anterior ambos músicos fueron juntos a juzgar una oposición a la iglesia de Santa María de Ledesma, por lo que podían trabajar del mismo modo⁹²⁹. Se eligió al capellán Santiago Tejero para este puesto, entonces prometedor joven de diecinueve años y alumno de ambos examinadores. A pesar de ello, Doyagüe y Olivares hacían constar “que ni la pasión, ni la amistad nos ha apartado de lo que nos ha dictado nuestra conciencia en justicia”⁹³⁰. Como Tejero finalmente no aceptó la plaza para seguir estudiando en la universidad salmantina, para evitar los gastos que originaría una nueva convocatoria de oposiciones, se nombró directamente a Antonio Bastida⁹³¹.

De acuerdo con López-Calo, Doyagüe actuó como censor en la oposición al magisterio de capilla de la Catedral de León, que ganó en 1830 Bonifacio Manzano⁹³². Sin embargo, consultado el correspondiente expediente de estas pruebas⁹³³, sólo constan en él las cartas que envió Manzano al Cabildo en distintas ocasiones sin que aparezca detalle alguno de si hubo más opositores o de la censura que éstos merecieron. A falta de una consulta de las actas capitulares leonesas, se dejan en suspenso los posibles detalles que pudieron rodear a esta censura de Doyagüe.

En julio de 1833 se decidía en la Catedral de Astorga la convocatoria mediante edictos para cubrir la plaza de maestro de capilla vacante por la muerte de Manuel Ibeas⁹³⁴. Cumplido el término de los edictos⁹³⁵, se tenía “por opuesto al magisterio de capilla” a Jaime Nadal, “que obtiene igual plaza en la de Palencia, acordándose que a su debido tiempo se le den puntos para ejercitar”⁹³⁶. A comienzos de 1834, el Deán manifestaba que tenía en su poder la censura, realizada por Doyagüe, de los ejercicios

⁹²⁹ E:CROc: 64/343. Todo lo relacionado con esta oposición está publicado en Montero García (2006): “Relación musical entre las catedrales de Ciudad Rodrigo y Salamanca”, pp. 341-345.

⁹³⁰ E:CROc: 64/338.

⁹³¹ Era organista de la Catedral de Valladolid y, según su propio memorial, había sido también maestro y organista de la Iglesia Mayor de Calatayud. Bastida había expresado su imposibilidad de desplazarse para el examen y el Cabildo debió de recibir informes favorables sobre él. El 8 de marzo de 1827, comunicó al Cabildo vallisoletano que había sido nombrado primer organista en Ciudad Rodrigo, donde iba a quedarse el resto de su vida, ejerciendo de facto como maestro de capilla. E:CROc: 64/335. Ver López-Calo (1999): “Bastida, Antonio”. En: *DMEH*, vol. 2, pp. 284-285.

⁹³² López-Calo (1972): *Catálogo musical del archivo de la santa iglesia Catedral de Santiago*, p. 278.

⁹³³ Expediente de Bonifacio Manzano (1830). E:LE, pendiente de signatura.

⁹³⁴ CE 3/7/1833. E:As: AC de 1828-1833, f. 390.

⁹³⁵ DO 6/9/1833. E:As: AC de 1828-1833, f. 410.

⁹³⁶ DO 22/11/1833. E:As: AC de 1828-1833, ff. 410 y 433.

de Nadal y se le confería la plaza⁹³⁷. Desgraciadamente, el archivo de la Catedral de Astorga no conserva el expediente de las mencionadas oposiciones ni el informe realizado por Doyagüe, por lo que no se tienen más datos que los que aparecen superficialmente en las actas capitulares.

4. Conclusiones

El factor humano que rodeó a Doyagüe influyó decisivamente, tanto en su formación como en su vida cotidiana. En su entorno más cercano estuvieron sus maestros y compañeros en la Catedral de Salamanca, especialmente Juan Martín y su amigo y “mano derecha” Francisco Olivares, aunque también se relacionó personalmente con algunos de los compositores más importantes de su tiempo, como Pedro Aranaz que pasó varios meses en Salamanca, o los maestros que conoció durante su estancia en Madrid.

La posición de Doyagüe entre los autores de su tiempo y su proyección internacional se refleja en las obras de referencia que utilizaron todos los músicos y musicólogos del siglo XIX. Éstas son la *Lira Sacro Hispana* de Eslava, que recoge tres piezas del compositor y poseyeron los principales maestros incluido Fétis, y la *Biographie Universelle des musiciens et biographie générale de la musique* de este último, que dedica a Doyagüe más espacio que a otros músicos españoles de su tiempo.

Aunque los principales maestros de la época, como García Fajer y Aranaz, nacieron sólo unos años antes que Doyagüe, la diferencia de edad fue suficiente para que su madurez compositiva y docente transcurriesen en épocas más favorables para la música religiosa. Fajer murió recién iniciada la Guerra de la Independencia y no llegó a sufrir las consecuencias desamortizadoras de la misma; Aranaz, sin embargo, vivió la invasión, pero no llegó a conocer las vicisitudes del Trienio Liberal y, mucho menos, la total ruina en que se vieron inmersas las catedrales y sus capillas después de la muerte de Fernando VII. Por otra parte, España aún no había perdido la mayor parte de sus posesiones en América y la música de estos autores se extendía por las catedrales de aquellas tierras de forma similar a como lo hacía en la Península.

Al contrario que Fajer y Aranaz, a Doyagüe le quedaban aún muchos años de ejercicio cuando se inició la decadencia. Por ello, el número de alumnos suyos que llegaron a maestros de capilla fue mucho menor y sus puestos no fueron tan relevantes como los que alcanzaron los discípulos de aquellos otros maestros. Una dificultad añadida fue que, a partir del Concordato de 1851, se exigió a los beneficiados músicos que fuesen sacerdotes, lo que cerró las puertas a discípulos de Doyagüe tan competentes como Martín Sánchez Allú, que fue uno de los que se manifestaron contra este aspecto y brilló en el campo de la música civil hasta que murió prematuramente. Esta situación refleja un importante cambio social antes del cual, discípulos aventajados como Tejero o Allú, habrían ocupado de forma natural magisterios de capilla y otros importantes puestos de músicos eclesiásticos.

Como músico catedralicio de su época, Doyagüe superó unas oposiciones arquetípicas, hasta el punto de que fueron utilizadas por Eximeno en su novela satírico-musical *Don Lazarillo Vizcardi*. Los datos analizados muestran un claro paralelismo entre las oposiciones de 1789 y las que aparecen en la novela, tanto en lo

⁹³⁷ CE 4/1/1834. E:As: AC de 1834-1841, f. 2.

que respecta a personajes, como a situaciones. Esta es una razón más para considerar a Doyagüe como prototipo de músico formado en su tiempo. De todas formas, la visión de Eximeno debe tomarse con prudencia por estar mediatizada por la opinión de su amigo Pons, perdedor de la oposición.

En principio, la influencia de Doyagüe se deja sentir en sus discípulos directos. Sin embargo, la creciente notoriedad en que se vio envuelta su figura, hizo que su opinión tuviese mucho peso en la música religiosa nacional. Por ello se le nombró frecuentemente censor de oposiciones, desde cuyo puesto pudo marcar las exigencias técnicas y estéticas de los ejercicios e influir directamente sobre los aspirantes. Por otra parte, los alumnos de Doyagüe que estuvieron activos en otras catedrales españolas, transmitieron la estética de su maestro. Así, Antonio García Valladolid pudo conocer el estilo de Doyagüe a través de Jerónimo de los Ángeles, con quien había estudiado en Murcia. Este hecho pudo ser determinante al realizar los ejercicios que le otorgaron el magisterio vallisoletano en 1827, ya que Doyagüe, que actuó como censor, valoró los detalles técnicos y estéticos que él consideraba más importantes.

CAPÍTULO 4: LA OBRA DE DOYAGÜE

Después de haber analizado la leyenda que se construyó sobre Doyagüe y la realidad de su trayectoria vital dentro de la música religiosa de su tiempo, dedicaremos este capítulo a la producción de Doyagüe para determinar, a través de ella, el estilo de este autor y su posición en la historia musical. Comenzaremos abordando la amplia distribución y recepción de la obra del salmantino, así como la información que nos proporcionan sus fuentes para, finalmente, clasificar su producción por géneros y analizar las piezas más destacadas.

Durante la primera fase de este trabajo se trató de evaluar la producción de Doyagüe localizando el legado de este compositor a partir de las publicaciones relacionadas con los fondos musicales eclesiásticos. De esta forma se constató la presencia del autor salmantino en un considerable número de archivos españoles y su ausencia en otros, que en algunos casos han sufrido fuertes pérdidas de documentación. Algunas de estas publicaciones declaraban la existencia de obras de Doyagüe en un archivo concreto, aún no catalogado o en fase de catalogación, por lo que no especificaban cuántas ni cuáles eran estas piezas. Éste fue el caso de las catedrales de Manresa o Murcia, cuyo contenido musical aún no ha sido publicado⁹³⁸. Mientras analizábamos la información bibliográfica, supimos de la presencia de obras de Doyagüe en algunos archivos gracias a la amabilidad de otros investigadores, como ocurrió con la Colegiata de la Coruña y la Iglesia de los Santos Juanes de Nava del Rey (Valladolid)⁹³⁹.

No figuran obras de Doyagüe en los catálogos que han publicado los centros andaluces, con la excepción de la Catedral de Málaga, así como en gran parte de los archivos catalanes⁹⁴⁰. En los estudios de Climent sobre los fondos musicales de la Región Valenciana, sólo aparece música de Doyagüe en Orihuela, donde se guarda un ejemplar de la *Misa en Si bemol*. Tampoco hay música del salmantino en los inventarios de la Catedral de Oviedo que publicó Raúl Arias del Valle⁹⁴¹. Sin embargo, la ausencia de Doyagüe en algunos de estos centros no significa que no llegase allí su música y podría deberse a las pérdidas que han sufrido muchas instituciones religiosas desde la época del compositor salmantino. Por otra parte, la obra de Doyagüe está presente en los archivos y bibliotecas que guardan ejemplares de la *Lira Sacro Hispana* de Eslava. A continuación, presentamos el siguiente mapa (figura 4.1), donde se muestran los principales centros de la España peninsular⁹⁴² en

⁹³⁸ Ester-Sala y Vilar refieren que hay música de Doyagüe en la Catedral de Manresa, sin especificar las piezas que allí se custodian. Ester-Sala y Vilar (1987): “Una aproximació al fons...”, p. 235. Algo parecido ocurre con Murcia. Ver Ezquerro (1995): “II. Archivo de música de la Catedral de Murcia. E:MUc”. *AnM*, 50, pp. 278-285.

⁹³⁹ Debo agradecer a D. Ismael Velo, canónigo archivero de la Colegiata de la Coruña, su información y ayuda antes de que se publicase su trabajo sobre el fondo musical de este archivo. Velo (2008): “Inventario y clasificación...”. M^a Cruz Alonso me proporcionó su trabajo inédito sobre el archivo musical de Nava del Rey, el párroco de esta iglesia, D. Hipólito Tabera, me permitió acceder a este fondo y Judit Helvia, que trabaja en la catalogación del mismo, me proporcionó interesante información y me ayudó a localizar las obras de Doyagüe.

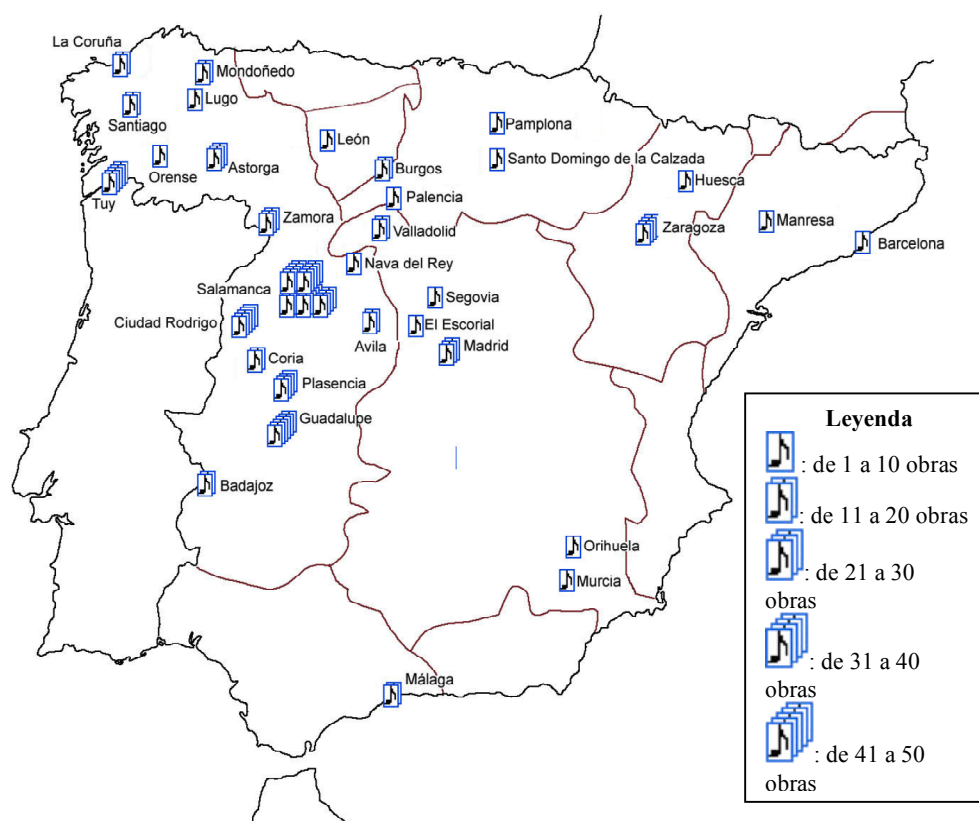
⁹⁴⁰ Según los trabajos publicados por Ester Sala y Vilar en *AnM*, que citamos en la Bibliografía.

⁹⁴¹ Arias del Valle (1999): “Tres inventarios...”.

⁹⁴² Rosario Álvarez da noticia de que también llegaron obras de Doyagüe a Tenerife. Cuando se estableció la diócesis de esta isla, a principios de 1820, el primer maestro de capilla fue Miguel Jurado Bustamante, que hasta entonces había estado en la Catedral de Las Palmas. Este compositor llevó

los que se ha constatado, directa o indirectamente, la existencia de obras manuscritas de Doyagüe, teniendo en cuenta la división administrativa de la Iglesia Española en la época de este compositor. Más adelante, insertamos una tabla con la distribución de las fuentes de Doyagüe en estos archivos, que incluye algunos centros extranjeros (tabla 4.1).

Figura 4.1. Distribución de la música de Doyagüe en la España peninsular



Partiendo de la información obtenida, comenzamos el trabajo de campo durante el cual se consultaron las obras del maestro de capilla salmantino en un total de 29 archivos y se localizó música de este autor en otros 12, que aún no hemos podido consultar. La bibliografía nos permitió identificar cuáles son las obras presentes en nueve de estos últimos legados, faltándonos esta información en la Catedral de Pamplona y en las ya mencionadas de Murcia y Manresa. En algunos casos, como el de la Catedral de Badajoz, la consulta directa nos proporcionó una información imposible de adquirir de otro modo, ya que su fondo musical no está aún catalogado⁹⁴³. El resultado de esta investigación, que se expone en los siguientes apartados, proporciona una idea bastante completa de la distribución e interpretación

consigo numerosas partituras, entre ellas responsorios de Rodríguez de Hita, de Nebra, un *Magnificat* de Iribarren, que había sido organista de la Catedral salmantina, lamentaciones de García Fajer, Mateo Guerra y Manuel Mencía, obras de Durón, de Soler, una misa de José Mir, un *Magnificat* de Aguilera y un aria de Doyagüe. Álvarez (1991): “Prospección en los archivos religiosos tinerfeños”, pp. 489-495.

⁹⁴³ Pude consultar y estudiar estas fuentes gracias a la amabilidad de los canónigos D. Jerónimo Hernández Vargas y D. Francisco Tejada Vizuete, así como a la inestimable colaboración de Jesús Jiménez.

de la música de Doyagüe y de cuáles fueron sus obras más apreciadas y difundidas, que se analizan al final de este capítulo.

Tabla 4.1. Distribución de las obras de Doyagüe

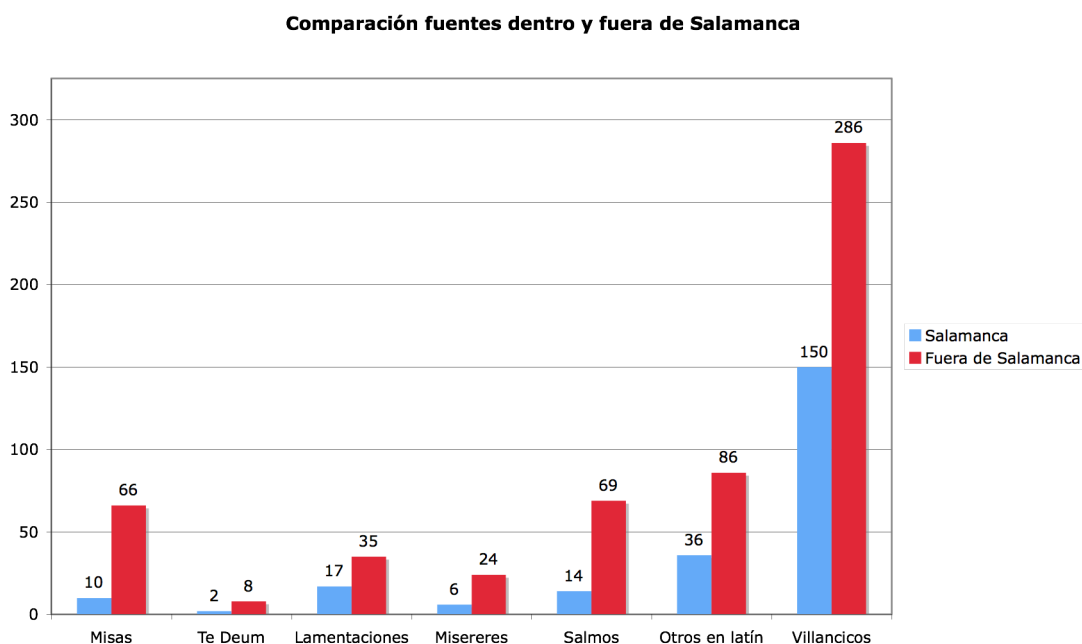
Localización	Latín							Romance	Total
	Misas (Credos)	Te Deum	Lament.	Misereres	Salmos	Otras	Total	Villancicos	
Salamanca:									235
Catedral	7 (2)	2	17	6	14	36	84	141	225
Universidad								9	9
C. Blanco Pedrero	1						1		1
Guadalupe	5		6	4	6	4	25	30	55
C. Rodrigo	2			2		6	10	36	46
Tuy	5	1	3	2	1	7	19	23	42
Plasencia	7	1		1	7	6	22	15	37
Zaragoza	4	1	5	1	8	13	32	3	35
Astorga	3			1	2	3	9	17	26
Zamora	2		4	1	1	7	15	9	24
Madrid:									24
Palacio Real	3				6	2	11		11
Bib. Nacional				1			1		1
Conservatorio	1	1					2		2
Bib. Histórica				2			2	3	5
Descalzas	2					1	3	2	5
RAS. Fernando				1			1		1
Valladolid	1				2		3	15	18
Santiago C.									17
Catedral	6	1			5	4	16		16
Seminario		1					1		1
Mondónedo	5		2	2	3		12	2	14
Coria	2		6			1	9	6	15
Badajoz		1			5	9	15		15
Málaga	2		1		3	8	14		14
Ávila	4			1	4	4	13		13
Burgos	1	1	2	1	3	1	9	3	12
Coruña	2				1	3	6	6	12
Orense	2			1	1	3	7	3	10
Lugo					3	1	4	3	7
Filipinas			5				5		5
BNF (París)				1	2	2	5		5
Segovia	2				1		3	1	4
León	1						1	3	4
Palencia	1				2		3		3
Nava del Rey				1	1	1	3		3
Santiago Chile	1				1		2		2
El Escorial					1		1		1
S. D. Calzada				1			1		1
Orihuela	1						1		1
Huesca	1						1		1
B. Cataluña			1 ⁹⁴⁴				1		1
Tot. Fuentes	76	10	52	30	83	122	373	330	703
Fuera de SA	66	8	35	24	69	86	286	180	468
Total Obras	12 + (2 credos)	2	17	10	16	44	103	198	301

⁹⁴⁴ En la Biblioteca de Cataluña se conserva una *Lamentación 3ª del Miércoles* (E:Bbc M 693/1) que no hemos podido consultar hasta el momento, por lo que no sabemos a cuál de las dos obras catalogadas de este tipo pertenece.

1. Difusión: centros musicales y archivos

Como se aprecia en la tabla 4.1 y se verá en los apartados siguientes, la difusión de la música de Doyagüe fue enorme y ello se debió a una serie de factores y vías de distribución que analizaremos a continuación. En este aspecto fueron decisivas las relaciones de parentesco o amistad entre los músicos profesionales o aficionados, que copiaron las obras más famosas y las intercambiaron personalmente o por correo⁹⁴⁵. Por otra parte, existió una fluida circulación de músicos que prestaron servicios en distintos centros religiosos, entre los que se encontraban discípulos de Doyagüe, que pudieron llevar en su equipaje copias de las obras de su antiguo maestro. Pero también hay casos en que la fama del compositor fue la que llevó a los cabildos a obtener su música, como es el caso de Málaga, que tratamos más abajo. Para identificar las obras utilizaremos la catalogación contenida en el Apéndice II, expresada por las iniciales MD (Manuel Doyagüe) seguidas del número correspondiente. A continuación insertamos un gráfico de la distribución por géneros de las fuentes musicales de Doyagüe de que tenemos constancia dentro y fuera de Salamanca, construido a partir de los datos que se muestran en la tabla 4.1.

Figura 4.2. Distribución de fuentes dentro y fuera de Salamanca.



A raíz de los procesos desamortizadores, los centros eclesiásticos vieron reducidas o desaparecidas sus tradicionales capillas musicales y, en muchos casos, dejó de haber un maestro con obligación de componer. Esta carencia fue suplida copiando y utilizando obras de compositores conocidos, como Doyagüe. En este sentido, la publicación por Eslava en su *Lira Sacro Hispana* de tres obras de Doyagüe permitió su conocimiento y empleo por los maestros de capilla de la época,

⁹⁴⁵ Como ejemplo, se puede citar el caso de los hermanos Manuel y Carlos Doyagüe, que ostentaron respectivamente los magisterios de capilla de la Catedral de Salamanca y el Monasterio de Guadalupe, donde se conserva abundante música de Doyagüe.

contribuyendo a la difusión de la figura del autor salmantino y suscitando probablemente el interés por otras piezas suyas. Además, muchos músicos eclesiásticos que habían perdido sus puestos, se dedicaron a actuar en festividades de distintos centros religiosos coordinados por los ya mencionados festeros. Es muy probable que estos personajes copiaran y distribuyeran obras de Doyagüe durante su época de máximo prestigio.

Por otra parte, hay que recordar que el mismo Doyagüe ofreció sus obras a la Corte y parece que a distintas instituciones y compositores, como el *Miserere* que envió a Rossini y el ejemplar de la *Gran Misa en Sol mayor* que pudo regalar al guitarrista Dionisio Aguado⁹⁴⁶, con quien hemos visto que le unía una buena amistad. Los datos presentados más adelante sugieren que envió alguna de sus principales obras a la Catedral de Santiago de Compostela. Además, Doyagüe recibió encargos de otras catedrales, como demuestra María José de la Torre en el caso de los responsorios de la Catedral de Málaga, compuestos en 1798, el año en que se prohibió la interpretación de los villancicos navideños en aquel centro⁹⁴⁷. Del interesante trabajo de la mencionada investigadora deducimos que el maestro salmantino cobró por la composición de estos responsorios, como también hacía cada vez que se interpretaban sus “papeles de música” en las “fiestas de fuera” de su catedral, como referíamos en el capítulo segundo.

Además de los factores anteriores, Doyagüe era un compositor famoso, por lo que varios maestros se esforzaron en conseguir sus partituras. Un ejemplo ampliamente documentado es la copia de la *Misa de Difuntos* que realizó en 1854 José Puente y Villanúa para enviársela a Domingo Olleta, maestro de capilla de la Seo de Zaragoza⁹⁴⁸. La mencionada copia se conserva en el Archivo de la Basílica del Pilar de la capital aragonesa y los detalles acerca de la misma se encuentran en la interesante correspondencia que mantuvieron los dos amigos⁹⁴⁹. Por otra parte, la misma Catedral de Salamanca recibió solicitudes de obras de Doyagüe desde otros lugares. Sobre ello, encontramos un ejemplo en las actas capitulares de 1856, según las cuales el deán manifestaba “que por un sujeto de Madrid, se le pedían dos o tres Magnificat del Maestro de Capilla que fue de esta Santa Iglesia el Sr. Doyagüe, los que sean más célebres y mejores”⁹⁵⁰. La misiva solicitaba también obras de Vivanco y una lista de los maestros de capilla con algún apunte biográfico. Con toda probabilidad, se trataba de Hilarión Eslava, que buscaba material para su *Lira Sacro-Hispana* y escribió, a este efecto, a varias catedrales y centros religiosos españoles⁹⁵¹.

⁹⁴⁶ Pedrell (1897): *Diccionario*..., p. 500.

⁹⁴⁷ Manuel Doyagüe y Francisco de Paula Trujillo, maestro de capilla de la Catedral de Badajoz, fueron los escogidos por el Cabildo de Málaga para componer los responsorios que se necesitaban en 1798. De la Torre (2010): “Circulación y recepción de la música de Francisco García Fajer en España: el caso de la Catedral de Málaga”. En: *Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*, pp. 235-282 (en prensa). Este dato se encuentra en las pp. 275-276. Agradezco a la autora de este interesante trabajo el envío de las pruebas de imprenta del mismo.

⁹⁴⁸ José Puente y Villanúa era zaragozano y amigo íntimo de Domingo Olleta; en el momento que copió esta obra era catedrático de la Universidad de Oviedo. Al final del ejemplar que nos ocupa constan las iniciales de Puente y Villanúa y la fecha de copia. E:Zac: D-75/601 (6).

⁹⁴⁹ Publicada en Herrera Cerdá (1911): *Don Domingo Olleta y Mombiela*....

⁹⁵⁰ CO 21/7/1856. E:SA: AC 75, f. 410.

⁹⁵¹ Eslava incluyó a Vivanco en el primer volumen de su *Lira Sacro-Hispana*. Esta obra se publicó entre 1852 y 1860, por lo que en 1856 aún no había aparecido el volumen 7, que contiene dos obras de Doyagüe, ni el 10, al final del cuál se encuentra el *Magnificat* del mencionado autor.

No consta si se respondió o no a esta petición, pues se decidió pasarlo a Junta de Seises y nada se dice sobre el particular en las actas de la mencionada junta⁹⁵².

Así mismo, un buen número de copias de esta música pasó seguramente a manos particulares, inicialmente las de los herederos o testamentarios de los propios compositores, quienes quizás las vendieron o regalaron a bibliófilos. Por otra parte, a raíz de la Desamortización de Mendizábal, muchos documentos, especialmente los pertenecientes al clero regular, fueron llevados al Archivo Histórico Nacional, destruidos o se dispersaron. En algunos casos afortunados, estas piezas han ingresado en entidades como la Biblioteca Nacional por donación o compra, quedando aseguradas su conservación y disponibilidad; en otros se han perdido o han llegado a manos privadas, como el ejemplar de la *Gran Misa en Sol mayor*, que actualmente pertenece a la Colección Blanco-Pedrero, y del que nos ocupamos más adelante.

En algunos casos, las propias copias muestran su origen y las vicisitudes que las han conducido hasta el archivo donde actualmente se encuentran, así como las huellas de su utilización. En otros, se formularán las correspondientes hipótesis, teniendo en cuenta las relaciones entre los músicos del centro correspondiente y la catedral salmantina, junto con otros factores diferentes en cada caso. Los datos obtenidos de manera directa sobre la circulación de esta música se han completado en algunos casos con los aportados por la bibliografía.

En una época en la que España tenía una cierta influencia cultural sobre su antiguo imperio colonial, la distribución de las obras de Doyagüe no se limitó al territorio peninsular. Algunas piezas salieron de España hacia otros países europeos, como pudo ocurrir con el *miserere* enviado a Rossini, y otras llegaron a América e incluso a Filipinas. Aunque este trabajo se limita al actual territorio español, hay que hacer constar la presencia de cinco piezas conservadas en la Biblioteca Nacional de París, copiadas en Pamplona en 1825 y 1827⁹⁵³, una copia de la *Misa en Mi b* (MD 4) y un *Domine ad adiuvandum* (MD 56) en la Catedral de Santiago de Chile⁹⁵⁴ y un conjunto de cinco *Lamentaciones* en la Universidad de Santo Tomás de Manila (MD 25, 29, 35, 37 y 38), que formaban parte de un cuadernillo que contiene también un villancico de Borreguero, una lamentación de García Fajer y piezas de otros autores⁹⁵⁵. Como se indicó en el capítulo anterior, también se tiene constancia de la

⁹⁵² E:SA: Cj. 68, lg. 3, nº 3.

⁹⁵³ En el catálogo *on line* de la Biblioteca Nacional de Francia constan cinco manuscritos de Doyagüe. Se trata de un *Beatus vir*, un *Laudate Dominum*, un *Magnificat*, un *Miserere* y una secuencia *Victimae Paschalis*. Todas estas piezas se copiaron en Pamplona. Las cuatro primeras figuran en un mismo cuadernillo, copiado en 1825, junto con obras de “García” y Julián Prieto, mientras que la secuencia aparece unida a obras de Prieto, copiadas todas por la misma mano en 1827. (<http://catalogue.bnf.fr/>). Consultado por última vez en febrero de 2010.

⁹⁵⁴ Samuel Claro Valdés (1974): *Catálogo...*, p. 52 (Chi:Sc). Aunque dice que estas obras estaban sin catalogar, suponemos que se trata de las que consignamos en el cuerpo del texto. En Stevenson (1970). *Renaissance and baroque musical*, p. 329 consta, en lugar de la misa, un *Dixit Dominus*.

⁹⁵⁵ Según explica David Irving, que ha estudiado detenidamente estas piezas, el cuaderno perteneció a José Hernández Nachón, relacionado con el Colegio de Niños de Coro de Salamanca. Ver Irving (2003, 2004): “The lamentations...” y *Lamentation settings...*, pp. 43-46. Aunque no se sabe cómo llegó el cuadernillo a Filipinas, pudo hacerlo a través de la Orden Dominicana, de importante presencia en Salamanca y Manila. Parece que el manuscrito perteneció a Francisco Cubeñas (1865-1928), un dominico que llegó a Manila en 1901, dirigió el coro del Seminario y formó una biblioteca musical a la que debieron pertenecer estas obras, que quizás Cubeñas encontró allí o compró a algún comerciante local. La fecha de llegada a Manila de este dominico hace pensar que esta música estaba entre las

presencia en la biblioteca personal del célebre musicólogo belga Jean François Fétis de un *Miserere a cuatro voces con flautas, fagotes, trompas y acompañamiento* “por D. Manuel J. Doyagüe”, (MD 64) que fue cedido al Estado Belga junto con el resto del legado del mencionado autor, que también poseía un *Laudate Dominum* y unos ofertorios de Pedro Aranaz⁹⁵⁶.

Como es natural, la mayor parte de la música de Doyagüe se conserva en la Catedral de Salamanca, por lo que comenzaremos por este centro para seguir con el resto de los archivos españoles con obras de este autor (figura 4.1 y tabla 4.1). Cuando, un año antes de su muerte, el Cabildo pidió al anciano maestro las obras que estaban en su poder, se produjo una primera entrega, con ocasión de la cual se hizo un inventario⁹⁵⁷. Una vez fallecido Doyagüe, sus testamentarios aportaron otra colección de piezas, en las que el Cabildo mandó poner la inscripción a que hacíamos referencia en el primer capítulo⁹⁵⁸. La relación de estas obras⁹⁵⁹, que junto con el primer inventario se transcribe en el Apéndice I, tiene especial interés porque muestra qué música, suya y de otros autores, quiso conservar Doyagüe hasta su muerte. Más tarde se incorporó al archivo una colección de obras musicales donada por los herederos del prebendado Villa, en cuya relación aparece un villancico de Doyagüe⁹⁶⁰. Como iremos viendo a lo largo de este capítulo, después de la muerte del compositor se siguieron realizando copias de sus obras, que también quedaron en el archivo de la catedral salmantina⁹⁶¹.

preferencias de la Orden Dominicana en la capital filipina y seguramente Cubeñas la dirigió a principios del siglo XX. Irving (2004): “The lamentations of Manuel José Doyagüe...”, pp. 247-248.

⁹⁵⁶ Ver *Catalogue de la bibliothèque de F. J. Fétis*, p. 246. Como ya se ha dicho en el primer capítulo, estas obras parecen ser separatas de la LSH por las que Fétis parecía tener especial interés. En el catálogo *on line* de la Bibliothèque Royale de Belgique figura que este *Miserere* se guarda en un portafolios, junto con los *Ofertorios* de Aranaz, con las respectivas firmas Fétis 1942 C mus y Fétis 1941 C mus. También indica “Siglo XIX. Tomo 1º. Serie 1ª”, en clara mención al volumen de la LSH en que aparecieron estas piezas. No aparecen, sin embargo, obras de García Fajer o Vivanco, autores que también se encuentran en la publicación de Eslava, pero no aparecen entre la música conservada por el musicólogo belga. El catálogo *on line* de la Royal Bibliothèque se puede consultar en <http://opteron1.kbr.be/opac/fkbr0.htm> (junio de 2010).

⁹⁵⁷ *Inventario de los papeles de música entregados por el Sr. Dn. Manuel Doyagüe, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Salamanca. al infrascrito Obrero Mayor de la misma, al efecto autorizado por el Ilmo. Cabildo con el Sr. D. Francisco Olivares primer Organista de dicha. Santa Iglesia, para depositarlos y custodiarlos en el archivo.* 6, mayo, 1841. E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 5.

⁹⁵⁸ Ochenta y cuatro de las obras de este autor, conservadas actualmente en Salamanca, llevan la inscripción de pertenencia a la catedral que se ordenó poner en CO 27/1/1843. E:SA: AC 73, f. 155v. El inventario correspondiente se encuentra en el archivo: *Inventario de los papeles de música entregados por la testamentaria del Sr. Mro. de Capilla Doyagüe.* 10, febrero, 1843. E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 6. Transcrito en el Apéndice I, pp. 77-80.

⁹⁵⁹ *Ibidem*.

⁹⁶⁰ Entre los “papeles de música” entregados por los herederos del prebendado Villa, se encontraba *Mortales oprimidos*, un villancico de vísperas, a ocho con violines, trompas y bajo. *Catálogo de las obras de música que los herederos del difunto Señor Don José Villa, Prebendado que fue de esta Santa Iglesia Catedral me han entregado como donación que hacen de ella a la misma Santa Iglesia y para su Archivo de Música, las que fueron presentadas al Cabildo en el Ordinario de 16 de Mayo de 1845 y este aceptó.* E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 7.

⁹⁶¹ Siguiendo el mandato del Cabildo de que se interpretase únicamente música de Doyagüe; en 1857 se libraron 148 reales al bajonista Pedro Martín “por formar la partitura de la Misa grande del Sr. Maestro de Capilla Manuel Doyagüe y por el correspondiente papel pautado invertido en ella”. LCF 1851-1902. E:SA: Cj. 65, lg. 4, nº 9, f. 51v.

Dada la estrecha relación que mantuvieron en Salamanca catedral y universidad, parecía sorprendente que sólo constara una obra de Doyagüe en el listado que realizó Carlos Gómez del fondo musical de la Capilla universitaria⁹⁶². Esta pieza es un villancico que lleva por título *Memoria de sus prodigios* (MD 185)⁹⁶³, del que existe una segunda copia⁹⁶⁴ entre los “anónimos” del mismo fondo. Nuestra investigación ha permitido identificar otras composiciones de Doyagüe por concordancia con fuentes de otros archivos⁹⁶⁵. En un grupo de piezas no incluidas en el listado de Gómez se encuentra un aria, en cuya portada consta el nombre de Doyagüe, que lleva por título *Con qué envidia y silbido* (MD 243)⁹⁶⁶ y, como ya se avanzó en el capítulo tercero, es idéntica a un ejemplar que se encuentra en la Biblioteca Histórica de Madrid con el nombre de Jerónimo de los Ángeles⁹⁶⁷. Como se explicó en el capítulo tercero, parece claro que la obra es de Doyagüe. Además de estas piezas, cuya autoría se muestra indiscutible, hay más música en el archivo universitario que es más que probable que pertenezca a Doyagüe, aunque al no tener la certeza absoluta, no se ha incluido en el Apéndice II. Así, existe un *Magnificat* a cuatro voces, con violines, trompas y bajón, que podría ser autógrafo de Doyagüe⁹⁶⁸. En el mismo caso se encuentran *Te lucis, In manus tuas* y *Nunc dimittis*⁹⁶⁹, dos himnos y un cántico de completas fechados en 1805, siendo festero el bajonista de la catedral Miguel Martínez.

Dedicaremos los siguientes apartados a los centros que conservan música de Doyagüe fuera de Salamanca, comenzando por los archivos y bibliotecas de Madrid, por ser el principal foco musical de la España de la época y, por tanto, decisivo en la proyección hacia el exterior de la música del célebre maestro. A continuación, nos ocuparemos de instituciones relevantes en la vida de Doyagüe, como Guadalupe, donde su hermano fue maestro de capilla y Santiago de Compostela, a cuya provincia eclesiástica pertenecía Salamanca. Finalmente, abordamos el resto de los archivos ordenados según el número de obras del maestro salmantino que conservan.

1.1. La obra de Doyagüe en Madrid

Las copias de Doyagüe presentes en el archivo del Palacio Real aportan indicios sobre la relación que tuvo el maestro salmantino con Fernando VII y su familia.

⁹⁶² Gómez (1953): “Fondo musical de la Capilla de la Universidad de Salamanca” (Catálogo).

⁹⁶³ Fechado en 1783, cuando Doyagüe desempeñaba interinamente la cátedra. E:SAa: FCM, nº 137.

⁹⁶⁴ E:SAa. FCM, nº 202g. Otro ejemplo es *El alma, bien mío, no cabe en el pecho* (MD 253), anónima en E:SAa nº 211 y con el nombre de Doyagüe en E:As. 7-36.

⁹⁶⁵ En el número 220 del FCM, se encuentran en realidad dos piezas, la primera completa y la segunda incompleta; ambas se ha comprobado que son de Doyagüe. El aria al Santísimo *Como nave combatida* (MD 242), concuerda con dos copias que llevan el nombre de Doyagüe: una de E:CROc y otra de E:GU; también hay copia en E:SA, que estaba catalogada entre los anónimos. En la misma signatura hay dos partes de violín y una de acompañamiento del aria al Santísimo *La incauta mariposa* (MD 261), que habría sido imposible identificar sin haber estudiado previamente las otras fuentes. Estas dos obras formaban parte de un conjunto de arias que se encontraban en los tres centros anteriormente mencionados.

⁹⁶⁶ Pude consultar esta obra gracias a Bernardo García-Bernalt Alonso, que muy recientemente ha realizado una catalogación del fondo musical de la Capilla universitaria.

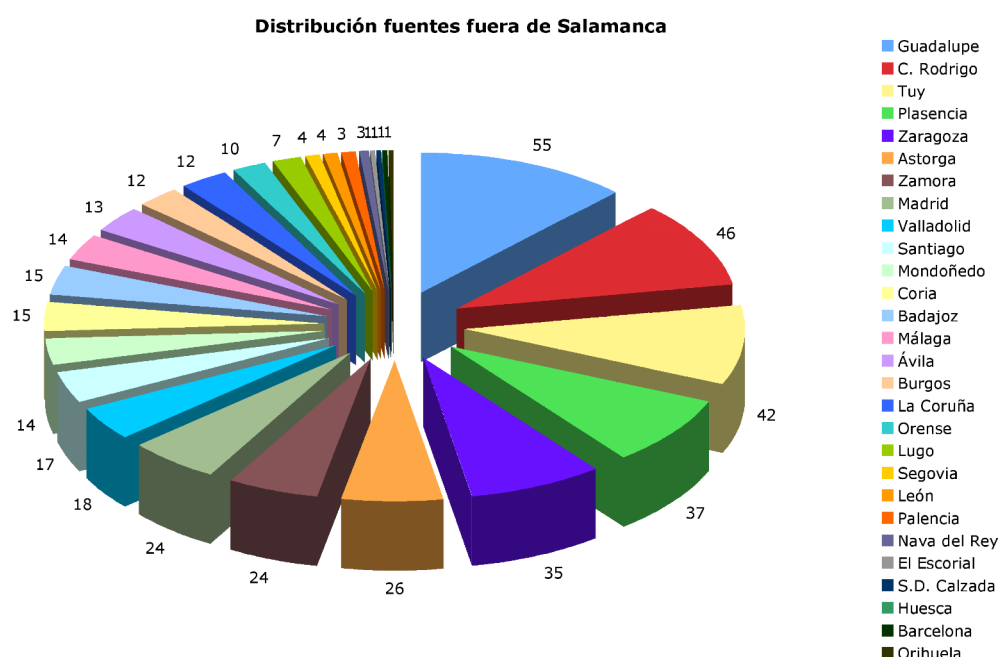
⁹⁶⁷ E:Mm: MUS 706-7.

⁹⁶⁸ E:SAa: FCM, nº 236.

⁹⁶⁹ Las tres obras se encuentran en la misma signatura. E:SAa: FCM, nº 201.

Además de las dos piezas que se interpretaron en 1817, en la portada del ejemplar de la *Misa en Mi bemol* (MD 4), después de indicar el título y la autoría de Doyagüe, se lee “dedicada a S. M. el Rey N. S. 1818”⁹⁷⁰, lo que sugiere que el maestro salmantino, envió también esta obra a Fernando VII, como recordamos afirmaba Santiago Tejero y, además, lo hizo en fechas cercanas a los otros ofrecimientos. Los salmos de vísperas *Dixit Dominus* (MD 46) y *Lauda Ierusalem* (MD 52), así como el *Magnificat* (MD 71), contienen una dedicatoria al Infante Francisco de Paula, desvelando que el compositor se dirigió también a otros miembros de la familia⁹⁷¹. Todas llevan la fecha de 1818 ó 1819, lo que indica que las copias se realizaron muy poco después de la recepción de las obras, que continuaban interpretándose en el Palacio a finales del siglo XIX⁹⁷².

Figura 4.3: Distribución de la música de Doyagüe fuera de Salamanca (468 fuentes)



A raíz de su fama en el entorno real, la música de Doyagüe llegó a otros centros de la capital, como el Monasterio de las Descalzas Reales, que actualmente conserva cinco obras de las más difundidas del compositor salmantino, cantidad que no nos

⁹⁷⁰ E:Mp: Caja nº 752, expte. 464.

⁹⁷¹ En la portada se indica “Al Serenísimo Señor Infante D. Francisco de Paula. Mro. Manuel Doyagüe. 1819”. E:Mp: Caja nº 752, expte. 466. Es conocida la afición musical del Infante Francisco de Paula, hermano menor de Fernando VII; en la Biblioteca Nacional se conserva una relación de las obras que contenía su archivo de música, entre las que no figura ninguna del maestro Doyagüe. E:Mn M 1008.

⁹⁷² Como ocurre en los archivos de las catedrales, en las copias del Palacio Real se encuentran inscripciones que proporcionan información interesante. Así, en algunos lugares hay claras “intervenciones” de los Niños Cantorcicos; como ejemplo, en la partichela de la flauta correspondiente a la *Misa en La mayor* hay dibujado un órgano a lapicero con un organista tocando y la inscripción “2-3-82”; en la parte final se lee “2 de Marzo / Gonzalez (rubricado) de 1882”. E:Mp: Caja nº 752, expte. 463.

proporciona una idea exacta por ser un archivo muy mermado⁹⁷³. Todas, excepto la *Misa en Si bemol* (MD 1) muestran abundantes signos de uso, aunque ningún ejemplar informa sobre los copistas o maestros que pudieron haber dirigido estas obras. También el Conservatorio, que nombró Profesor Honorario a Doyagüe en 1831, conserva varias piezas procedentes, sin ninguna duda del Palacio Real⁹⁷⁴.

Además, hubo figuras destacadas del ambiente musical madrileño que se hicieron con obras de Doyagüe. La Biblioteca Histórica de Madrid conserva una amplia colección de música religiosa del siglo XIX, dentro del legado de José María Sbarbi, mencionado en el primer capítulo por ser el autor de un artículo sobre Doyagüe. Según Suárez Pajares⁹⁷⁵, esta colección es significativa de la situación de la música religiosa en España después de las desamortizaciones del siglo XIX, pues la mayor parte procede de los festeros de Madrid, que recordemos solían ser maestros de capilla y músicos que habían perdido sus trabajos en los templos, viéndose obligados a introducirse en el mercado de las fiestas⁹⁷⁶. Destaca la presencia en este centro de dos villancicos de Doyagüe que constituyen hasta el momento fuente única⁹⁷⁷. También es fuente única el *Miserere* (MD 69), perteneciente al fondo Guelbenzu, conservado en la Biblioteca Nacional⁹⁷⁸. El archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sólo guarda una obra de Doyagüe: la partitura de un *Miserere en Mi bemol* (MD 64)⁹⁷⁹, que perteneció a Antonio Bordalonga, según se indica en la propia fuente, fechada en 1845⁹⁸⁰.

1.2. Monasterio de Guadalupe: Carlos Doyagüe

Después de la Catedral de Salamanca, el Monasterio de Guadalupe es el principal centro que conserva obras de Doyagüe⁹⁸¹. Este hecho se explica por la fluida relación que parece existió entre Salamanca y Guadalupe a través de frailes jerónimos

⁹⁷³ Dos misas (MD 1 y 5), un *genitori* (MD 39) y los villancicos *La Gracia y la Dulzura* (MD 183) y *Misteriosa Deidad* (MD 186).

⁹⁷⁴ El ejemplar del *Te Deum* que guarda E:Mc, fechado en 1818, es indudablemente la copia que se hizo cuando Doyagüe ofreció esta música al Rey, pues la caligrafía es similar a la de los copistas de E:Mp, que no conserva ningún ejemplar de esta obra. También existe en E:Mc una *particella* de la *Misa en Mi b*, que muestra claramente la misma procedencia, pues coinciden dedicatoria y fecha.

⁹⁷⁵ Suárez Pajares (1999): “Biblioteca Histórica de Madrid”. En: *DMEH*, vol. 2, pp. 440-443.

⁹⁷⁶ Antonio Gallego explica cómo los músicos se reunían en lugares concretos, en espera de la llegada del festero que les proporcionaba actuaciones puntuales. Gallego (1989): “Breve nota sobre el festero y la festería”. *Nasarre V*, 1, 1989, pp. 27-57.

⁹⁷⁷ Además del *Miserere en Mi bemol* más difundido de Doyagüe, se encuentran en este fondo el villancico de pastorela *Alegres bajan del monte al valle* y el terceto al Santísimo *Contrito y humillado*, además de *Con envidia y silbido*, atribuido allí a Jerónimo de los Ángeles. E:Mm: MUS 712-3, MUS 706-29, MUS 712-58 y MUS 706-7.

⁹⁷⁸ Gracias a las indicaciones de Isabel Lozano pude consultar esta partitura, que se encontraba sin catalogar. E:Mn: GUEL BENZU Mss. XVIII con autor.

⁹⁷⁹ Al final de la partitura consta: “Finis coronat opus / 1845”. E:Ma: M-1329.

⁹⁸⁰ Antonio Bordalonga fue profesor de armonía y composición en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en la época de Pedro Albéniz.

⁹⁸¹ Sobre este tema presenté una comunicación en el Congreso de la Sociedad Española de Musicología, que se celebró en Cáceres en noviembre de 2008. Montero (2009): “La música de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en el Monasterio de Guadalupe”. *RM XXXII*, nº 1, 2009, pp. 51-64.

y estudiantes que residieron en la capital charra⁹⁸² y, especialmente, por la presencia en el monasterio de Carlos Florencio Doyagüe (1749-1821), hermano mayor del compositor que, después de haber sido mozo de coro en la catedral salmantina, profesó en la Orden Jerónima y fue organista y maestro de capilla en Guadalupe⁹⁸³. Felipe León Guerra, que estudió en el monasterio, afirmaba: “el maestro de capilla que había en mi tiempo, y con quien aprendí el solfeo, era fray Carlos de Salamanca, hermano del de aquella Catedral, Sr. Yagüe (sic) compositor como él, alto, delgado, de voz atiplada, buen pianista, con afición y habilidad para enseñar”⁹⁸⁴.

En 1910, según Francisco C. Sojo, por algunos documentos y por la tradición que aún quedaba en el pueblo, se sabía que Carlos de Salamanca fue maestro de capilla del monasterio a principios del siglo XIX⁹⁸⁵. Sojo se extrañaba de que no se conservase ninguna pieza suya en aquel archivo, explicando que fray Carlos era tan modesto, que decidió no firmar sus composiciones y que éstas se atribuyeran a su hermano el ya muy célebre Manuel, quien “por estar en el siglo” podría necesitar más esta fama que él. Este argumento no estaría en consonancia con la aparente modestia del maestro salmantino, aunque cobraría sentido si Doyagüe tuviese intenciones de salir de Salamanca con destino, por ejemplo, a la Capilla Real. Carlos Doyagüe falleció en enero de 1821 a los setenta y dos años⁹⁸⁶.

La música de Manuel Doyagüe en Guadalupe

En el archivo musical del Monasterio de Guadalupe, además de los maestros de capilla de la propia institución, destacan otros compositores de prestigio en su tiempo. Según Rubio Piqueras, “ello es debido a que los Jerónimos de Guadalupe, en relaciones amistosas con lo más selecto de la Península, incluso Portugal, buscaban por doquier lo mejor de lo mejor que producían los más famosos maestros del día”⁹⁸⁷. Así, encontramos en el archivo nombres como los de Juan Pedro Almeida, José Lidón, García Fajer o Antonio Soler y, naturalmente, Doyagüe. En el caso de las

⁹⁸² Por ejemplo, en 1820 el organero Tomás Risueño había “compuesto” los órganos de la Catedral de Salamanca y el Cabildo encargó de su revisión a Doyagüe y a fray Pedro San José, organista del convento de los Jerónimos de Salamanca; este detalle evidencia una buena relación las dos instituciones. JSS 29/1/1820. E:SA: Cj. 78, lg. 3, nº 2, f. 130v.

⁹⁸³ Según Sebastián Simonet, “el trato y amistad que Carlos Doyagüe había tenido con los frailes Jerónimos del colegio de Santa María de Guadalupe, sito extramuros de Salamanca, del cual era Rector el R. P. fray Pedro de Adamuz, fue el medio especial de que se sirvió la Divina Providencia para traer a este ilustre músico al santuario de Guadalupe”. Simonet (1924): “Apuntes para...”, pp. 169-171. En diciembre de 1773, las actas capitulares del monasterio atestiguan la presencia en Guadalupe de fray Carlos de Salamanca, nombre que recibirá allí Carlos Doyagüe. Así el 27 de diciembre “fue propuesto a los cuatro meses de hábito, Fr. Carlos de Salamanca, y fue recibido en la misma conformidad que los novicios antecedentes”. Las actas capitulares de este periodo se conservan en el Archivo Histórico Nacional, existiendo en el monasterio unos cuadernillos que extractan parte de las mismas. Este dato se encuentra en el cuaderno 5º, que corresponde a las actas de 1770-1797. Indicaremos en primer lugar el folio original y en segundo el correspondiente al cuadernillo. En el caso de esta cita (357, 10v).

⁹⁸⁴ León Guerra (1895): “Guadalupe en 1815”, p. 13.

⁹⁸⁵ Sojo (1910): “La música sagrada en el Monasterio de Guadalupe”, pp. 259-266.

⁹⁸⁶ Sebastián Simonet cita el *Libro de enterramientos*, donde se lee “En quince días de Enero de 1821 murió nuestro hermano fray Carlos de Salamanca; fue maestro de capilla muchos años, y era famoso músico; tenía cuarenta y siete años y cinco meses de hábito; se enterró en el Campo Santo. R. I. P”. Simonet (1924): “Apuntes...”, 144 (1924), p. 170.

⁹⁸⁷ Rubio Piqueras (1933): “El archivo musical del Monasterio de Guadalupe II”, pp. 68-69.

obras de este último, a la notoriedad del compositor, se une la relación entre los dos hermanos, causa probable de donaciones y encargos. Es también notable la presencia en Guadalupe de varias piezas de Doyagüe que no conserva la Catedral de Salamanca.

Se han consultado todas las obras del compositor salmantino conservadas en el monasterio, tanto las catalogadas en la obra de Barrado, que se circunscribe al periodo de la Orden Jerónima, como las pertenecientes al Fondo de José Cordero, que pudieron llegar a manos de éste por diferentes vías⁹⁸⁸. Algunas piezas de este legado muestran signos de haber pertenecido a la Catedral de Salamanca (papel, copistas, inscripciones...). Tal es el caso de *Mirabilia* (MD 57)⁹⁸⁹, en cuyo legajo se mezclan con copias más modernas una partitura y algunas partichelas de la mano de Manuel Astudillo, maestro interino de la catedral salmantina (1856-1868) y copista habitual de su música en la catedral de Salamanca. En ellas figura el sello de la catedral y la ya aludida inscripción de pertenencia a la misma, que ordenó poner el Cabildo en las obras que había custodiado Doyagüe cuando fueron devueltas por sus testamentarios. No sabemos cómo llegaron estos documentos a Guadalupe, pero no pudo ser un intercambio entre los dos hermanos, pues ambos habían fallecido. En el caso concreto de la partitura de *Mirabilia*, ésta pertenecía aún a la catedral salmantina en julio de 1878, cuando el maestro de capilla Antonio Lozano abandonó su puesto para trasladarse a Zaragoza⁹⁹⁰. Además de la mano de Astudillo, esta última pieza contiene partes vocales de un copista muy característico de la Catedral de Salamanca, coincidiendo también el tipo de papel; se da la circunstancia de que este último centro conserva una copia incompleta de esta pieza a la que le faltan la partitura general y las partichelas presentes en Guadalupe⁹⁹¹. La reunión de estas partes completa perfectamente la “copia antigua”.

No existe en Guadalupe, sin embargo, copia de las obras más emblemáticas de Doyagüe, como el *Magnificat* que fue introducido en su tumba o el *Te Deum*. Sí se conservan algunos misereres junto con otras obras litúrgicas en latín y 25 villancicos. Entre estas obras, destaca *Como rayo fulgurante* (MD 292), de 1788, que podría haber sido compuesta expresamente para el monasterio, como indica su advocación a San Jerónimo; en el mismo caso parece encontrarse *Salve regina*. Éstas y otras piezas, cuyo listado se muestra en la tabla 4.2 no tienen concordancia en Salamanca; la mayoría son fuentes únicas indicándose, en caso contrario, los archivos donde se guardan sus copias.

⁹⁸⁸ José Cordero Collado (1862-1927) fue maestro nacional y músico, y realizó numerosas copias de obras del archivo adaptándolas a la agrupación que dirigía. Según Leza, asumió la dirección de la capilla en 1887, a la muerte de su tío Gabriel y formó posteriormente una orquesta de treinta miembros. Ver Sojo (1908): “La música sagrada en el Monasterio de Guadalupe”, p. 636 y García Rodríguez (2003): *Coro de Guadalupe*, p. 176. Leza (2008): “La música en Guadalupe: de la herencia jerónima a la restauración franciscana”, p. 3.

⁹⁸⁹ Lg. 108, nº 13. También se ve la mano de Astudillo en una *lamentación* (lg. 38-4).

⁹⁹⁰ Esta partitura de *Mirabilia*, copiada por Astudillo, aparece en la *Lista de las obras de música que pertenecientes a esta Sta. Basílica, tiene en su poder el maestro de capilla de la misma, Antonio Lozano*. E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 11. Recordamos que este inventario se transcribe en el Apéndice I, pp. 86-91.

⁹⁹¹ E:SA: AM 105.5

Tabla 4.2. Obras en Guadalupe sin copia en la Catedral de Salamanca

MD	Título de la pieza	Fecha	Sig. E:GU	Concordancias
8	<i>Misa a 8 con violines y trompas</i>	1786	lg. 11-9	
53	<i>Lauda Ierusalem a 8</i>		lg. 16-13	
66	<i>Miserere a 8 con violines, oboes y trompas</i>	1805	lg. 6-24	
67	<i>Miserere a ocho voces</i>	1790 / copia de 1902	lg. 39-4	E:GU lg. 124-3
78	<i>Salve regina</i>	1783	lg. 21-31	
106	<i>Al portal con alegría</i>		lg. 31-21	E:CROc 9/6
111	<i>Bato, vamos al portal (inc.)</i>	1786	lg. 28-24	
127	<i>Los pastores y zagalas</i>		lg. 29-19	
134	<i>Para divertir al niño</i>	1791	lg. 29-20	
141	<i>Por los montes de Belén</i>	1791	lg. 28-21	E:TUc 31/15
150	<i>Viendo que en todo lugar</i>		lg. 31-23	E:CROc 9/5
178	<i>Decidme selvas</i>	1791	lg. 25-15	
180	<i>Hombre feliz</i>	1787 / Copia de 1907	lg. 128-35	E:ZA 28/17
193	<i>Venid israelitas</i>	1790? / Copia de 1903	lg. 128-37	
210	<i>Como fuente presurosa</i>		lg. 25-19	
217	<i>Duerme niño hermoso</i>	1789	lg. 28-20	
227	<i>Pobrecito niño hermoso</i>		lg. 31-24	
230	<i>Todos se fueron ya (inc.)</i>		lg. 28-22	
245	<i>Con las olas batallando</i>		lg. 25-13	E:COR 14/8
257	<i>Gloria a Dios y gloria al santo de Jacob</i>		lg. 25-17	
271	<i>Oye las dulces voces</i>		lg. 25-11	
282	<i>Todo es gloria</i>	1786 / Copia de 1907	lg. 128-36	E:CROc 8/23 y E:V 49/34
289	<i>Aria al Santísimo (inc.)</i>		lg. 25-12	
292	<i>Como rayo fulgurante</i>	1788	lg. 131-79	
294	<i>Reina de aquestas sierras</i>	Copia de 1916	lg. 129-51	

La plantilla de las obras de Guadalupe coincide con la habitual en las conservadas en la Catedral de Salamanca. Algo más de la mitad de estas piezas llevan la fecha de su composición, que mostramos en la tabla 4.2, y en algunos casos también la de las copias realizadas por Cordero, que hemos incluido al lado de la anterior. A partir de estos datos y de las fechas que constan en otras piezas de Doyagüe en el archivo del monasterio, deducimos que la mayor parte de estas obras fueron compuestas en la década de los ochenta y primeros noventa del siglo XVIII, alrededor del nombramiento de Manuel Doyagüe como maestro de capilla de la Catedral de Salamanca. En aquella época, fray Carlos ostentaba probablemente el magisterio de Guadalupe, por lo que esta música podría ser fruto de encargos o intercambio entre ambos hermanos.

Así, el importante corpus de música de Doyagüe conservado en el Monasterio de Guadalupe nos indica que las obras de este autor se interpretaron en aquel templo desde hacia finales del siglo XVIII, en que los dos hermanos estaban en la plenitud de su actividad musical, hasta la década de los años veinte a principios del siglo XX, cuando José Cordero fecha algunas de sus copias⁹⁹². Debido al interés de este último por la obra de Doyagüe, ésta continuó interpretándose en Guadalupe hasta que se impusieron plenamente las instrucciones sobre música sagrada de Pío X.

⁹⁹² Por ejemplo, hay copia de un miserere (MD 64) fechada en 1921 y de un villancico (MD 283) en 1922.

1.3. Catedral de Santiago de Compostela

Un caso peculiar es el de la Catedral de Santiago de Compostela, para la que recordamos que Doyagüe escribió un informe muy completo con motivo de unas oposiciones celebradas en 1825. La sede compostelana era, además, la cabeza de la provincia eclesiástica a la que pertenecía la catedral salmantina, por lo que había un estrecho vínculo institucional entre ambas iglesias⁹⁹³. Existen en el archivo de Santiago diecisiete piezas del maestro salmantino, todas ellas en latín. Como ya se ha sugerido, es más que probable que Doyagüe se ocupase de difundir y patrocinar su música, como había hecho García Fajer⁹⁹⁴, y quizás se deba a su propia iniciativa la “presentación” al Cabildo de Santiago de varias obras en 1829 y 1830. Éstas fueron el *Te Deum* (MD 44)⁹⁹⁵, la *Misa en La mayor* (MD 2)⁹⁹⁶, la *Misa en Mi bemol* (MD 4), los salmos de Nona *Mirabilia* y *Principes* (MD 57 y 58)⁹⁹⁷, el *Dixit Dominus* (MD 46)⁹⁹⁸ y el *Laetatus sum* (MD 51)⁹⁹⁹, prácticamente las mismas piezas que había ofrecido unos años antes a la Familia Real. ¿Se encargó el mismo Doyagüe de enviarlas a Santiago? La caligrafía del *Te Deum* parece autógrafa y la elección de esta música avala la teoría de que el maestro salmantino promocionó las obras que consideraba mejores entre los principales centros de música religiosa del país. Muy recientemente, hemos tenido noticia de que se conserva una copia del *Te Deum* en el Seminario Diocesano de Santiago de Compostela¹⁰⁰⁰.

1.4. Catedral de Ciudad Rodrigo

La cercana Catedral de Ciudad Rodrigo mantuvo una relación especialmente estrecha con la catedral salmantina, de la que llegó incluso a depender durante un corto periodo (1867-1884)¹⁰⁰¹. Según la documentación que guardan ambas instituciones, hubo una fluida relación musical entre ellas, como mostrábamos en las oposiciones que juzgaron Doyagüe y Olivares en 1826¹⁰⁰². Algunas de las piezas del archivo de Ciudad Rodrigo son testigos de aquellos intercambios y muestran signos de haber pertenecido a la Catedral de Salamanca. Podemos citar, como ejemplo, varios villancicos dedicados a la Asunción, cuyo borrador de partitura, donde se reconoce la caligrafía de Doyagüe, se encuentra en Ciudad Rodrigo, mientras que en

⁹⁹³ López-Calo (1993-1999): *La música en la Catedral de Santiago*. Vol. III, p. 233.

⁹⁹⁴ En 1797 envió a Santiago nueve responsorios para la calenda y maitines de Navidad, por lo que el Cabildo le regaló una medalla del Apóstol. López-Calo. “Santiago de Compostela”. En: *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 759-776..

⁹⁹⁵ “Presentado al Ilmo. Cabildo de esta Santa Iglesia en el año de 1830”. E:Sc 136/8.

⁹⁹⁶ Tiene una inscripción similar y la misma fecha de 1830 que el *Te Deum*.

⁹⁹⁷ E:Sc: 136/5.

⁹⁹⁸ “Presentado al Ilmo. Cabildo de esta Santa Iglesia en el año de 1829”. E:Sc. 136/2.

⁹⁹⁹ Contiene una inscripción similar y la misma fecha que la anterior E:Sc: 136/3.

¹⁰⁰⁰ En el listado que proporciona Fernández Places aparece un “Te Deum, en Re, a 5 v y órgano”, que parece ser MD 44, a la que seguramente le falten algunas voces. Fernández Places (2009): *La música en el Seminario de Santiago*, p. 84.

¹⁰⁰¹ En esta época los obispos de Salamanca fueron administradores apostólicos de Ciudad Rodrigo.

¹⁰⁰² Éste y otros detalles pueden verse en Montero (2006): “Relación musical entre las catedrales de Ciudad Rodrigo y Salamanca”.

Salamanca están las *particellas*, de mano de otro copista¹⁰⁰³. En varios ejemplares mirobrigenses se reconoce a un copista salmantino al que pertenecen un buen número de fuentes musicales de Doyagüe.

Entre las personas que pudieron llevar consigo a Ciudad Rodrigo o copiar obras de Doyagüe podrían encontrarse Ignacio Bastida y Chic¹⁰⁰⁴, hijo de Antonio Bastida, y Manuel Hernández¹⁰⁰⁵; ambos opositaron en mayo de 1855 a la plaza de segundo organista de la Catedral de Salamanca, vacante por el fallecimiento de Luis Quevedo, siendo Hernández el agraciado¹⁰⁰⁶. Precisamente Hernández pidió poco después unos días de licencia “para pasar a Ciudad Rodrigo en cuyo viaje se ocupará tres o cuatro semanas”, aunque no indicaba los motivos de este desplazamiento¹⁰⁰⁷.

Como dato curioso, existe una obra en la catedral mirobrigense, el villancico *Ya desapareció la noche* (MD 195) que contiene la siguiente inscripción tachada posteriormente: “Cuatro al Santísimo por Luciano Bastida y Chic. Mayo de 1874. Letra del Dr. D. Juan José Calvo y Román”. Encima de ella, se ha escrito a lapicero: “!!Mentira!! esta música es del gran maestro Doyagüe”¹⁰⁰⁸. La persona que tachó con indignación esta inscripción estaba en lo cierto, pues se trata de un arreglo de *Ya falleció la noche* (MD 196), de la que existe copia en Salamanca, Tuy y Zaragoza. Evidentemente Bastida se había limitado a realizar el correspondiente arreglo.

1.5. Catedral de Astorga (León)

Por su situación estratégica, Astorga sufrió especialmente las consecuencias de la Guerra de la Independencia, durante la cual tanto los soldados franceses como los ingleses causaron grandes destrozos en el patrimonio de la catedral, donde quemaron valiosos códices y varios tomos de actas capitulares¹⁰⁰⁹. Por ello, es difícil reconstruir determinados pasajes de su historia musical en una parte importante de la época en que Doyagüe ocupaba el magisterio de capilla salmantino. No obstante, la música permaneció a salvo y el archivo guarda numerosas composiciones de maestros como el propio Almeida, García Fajer, Pedro Aranaz y Doyagüe.

La relación entre los músicos de las catedrales de Astorga y Salamanca a finales del siglo XVIII fue muy fluida, siendo notoria la amistad que existía entre los maestros de capilla de ambas catedrales¹⁰¹⁰. Como se comentó en el capítulo tercero,

¹⁰⁰³ Sirva como ejemplo el villancico a la Asunción *Hoy la Reina del Cielo* (MD 199), cuyo borrador de partitura tiene la signatura E:CROC: 10/26 y las partichelas E:SA: AM 17.11. Lo mismo ocurre en *Los cielos se pasan* (MD 201) (E:CROC: 10/25 y E:SA: AM 17.7) y *Angélicos ministros* (MD 197) (E:CROC: 10/27 y E:SA: AM 17.6).

¹⁰⁰⁴ Sobre la familia Bastida hay información en López-Caló (1999): “Bastida”. En *DMEH*, vol. 2 (1999), pp. 284-285.

¹⁰⁰⁵ Que había estado sustituyendo a Quevedo por indisposición. CO 4/6/1855. E:SA: AC 75, f. 316.

¹⁰⁰⁶ Para demostrar su suficiencia como organista, Bastida tocó “a la Misa Conventual, la extraordinaria y a las vísperas”, como él mismo indicaba en el memorial que dirigió al Cabildo solicitando que se le concediese la plaza. CO 11/5/1855. E:SA: AC 75, f. 313v.

¹⁰⁰⁷ CO 29/10/1855. E:SA: AC 75, f. 354.

¹⁰⁰⁸ E:CROC: 14/33.

¹⁰⁰⁹ López-Caló (1999): “Astorga”. En: *DMEH*, vol. 1, pp. 803-805.

¹⁰¹⁰ En mayo de 1779 con ocasión de tratar en Salamanca sobre algunas reivindicaciones de los racioneros músicos, el canónigo Joaquín José Aclán afirmaba que “en la sacristía se daba vestuario, y honores de canónigo, o prebendado al maestro de capilla de la Santa Iglesia de Astorga, y él los

parece que Doyagüe se relacionó con Almeida Motta, maestro de capilla de Astorga entre 1783 y 1793 en que pasó a Madrid. Almeida visitó Salamanca en 1784 y pudo llevar consigo a Astorga música de Doyagüe, lo que explicaría que existan obras autógrafas del salmantino en el archivo maragato. Según explica Carreira, Manuel Ibeas, sustituto del maestro portugués en Astorga, compró un lote de composiciones de Almeida a la muerte de éste, que luego adquirió el Cabildo de Astorga en 1819¹⁰¹¹. También es posible que entre estas pertenencias de Almeida hubiera música de Doyagüe.

Tabla 4.3. Obras de Doyagüe catalogadas como anónimos en la Catedral de Astorga.

MD	Título de la pieza	Signatura E:As	Correspondencias
179	Guiados de la fe	38-60	La Coruña E:SAa E:Tuc.
185	Memoria de sus prodigios	38-67	E:SAa (2 copias) E:As.
186	Misteriosa Deidad	38-76	E:As E:SA E:SAa E:GU E:Mdr
184	La tierra y el cielo	38-82 40-71	E:SA E:Buc E:As
188	Oh Divino Redentor	40-94	E:SA E:As E:TUc
183	La gracia y la dulzura	40-73	E:SA E:As E:CROc E:OR E:TUc E:P E:Zac Coruña E:Mdr
185	Memoria de sus prodigios	41-58	E:SAa (2 copias) E:As

Por otra parte, además de la amistad que pareció existir entre los maestros de capilla de distintas épocas, Manuel Jerónimo de Abango estuvo en Astorga¹⁰¹², después de haber pasado por Madrid y Lugo. Es fácil suponer que entre Abango y Doyagüe existió una cierta amistad pues juntos fueron admitidos como mozos de coro en Salamanca el 8 de junio de 1764, como se indicó en el primer capítulo, y sus vidas fueron paralelas mientras ostentaron esta condición. Todas estas relaciones personales explicarían que, además de las copias autógrafas, en el archivo de la Catedral de Astorga se encuentren varios manuscritos de Doyagüe que parecen haber pertenecido a la catedral salmantina. En concreto, se conservan 26 fuentes¹⁰¹³, con signos de haber

tomaba”, añadiendo que tenía un pleito con su Cabildo y podía influir negativamente en los músicos de Salamanca por “la mucha amistad que tiene con el señor maestro de capilla y prebendados músicos, asistiendo a sus convites y juntas”. Ante estos temores, el Cabildo acordó que “cuando venga dicho maestro de capilla de Astorga a decir misa a esta Santa Iglesia, se le diga por los sacristanes mayor o menor, se vista fuera de la Sacristia principal”. El maestro aludido era, con toda probabilidad, Felipe Prats quien, según López Calo, era el maestro de capilla en 1775. CO 5/5/1779. E:SA: AC 60, ff. 463-463v. Ver también López-Calo (1999): “Astorga”. En *DMEH*, vol. 1, p. 803. José María Álvarez piensa que quizás Prats procedía de Madrid y afirma que era canónigo. La pérdida de la documentación del archivo, especialmente las actas capitulares, impide afirmar con seguridad que el maestro señalado fuese Prats, pues podría también ser Juan Pedro Almeida Motta. De Prats se conservan catorce obras en el archivo de la Catedral de Salamanca, dos de ellas fechadas en 1779.

¹⁰¹¹ Carreira (1999): “Almeida Motta, Joao Pedro”. En: *DMEH*, vol. 1, p. 303.

¹⁰¹² E:Mn: MSS 14084/7.

¹⁰¹³ Entre ellas se encuentra el *Oficio de Difuntos*, la famosa *Misa en Si bemol*, un *Miserere* en Mi bemol, que podría ser el de la “leyenda”, dos *Genitori*, un *Dixit Dominus*, la *Misa en Re mayor*, el *Beatus vir*, la *Misa en Si menor*, y dieciséis copias de villancicos del ciclo de Navidad y el Santísimo, entre las que se encuentran dos ejemplares de *La gracia y la dulzura* y *Misteriosa deidad*. En alguna de estas copias se ve la caligrafía y la firma de Doyagüe, otras han sido arregladas o modificadas; es el caso de *El alma bien mío no cabe en el pecho*, para solo de tiple que en Astorga está transportada a contralto.

sido interpretadas con frecuencia. El catálogo de música de esta catedral¹⁰¹⁴ no incluye incipits musicales, por lo que en una primera aproximación no se detectó el destacable número de “anónimos”, identificados posteriormente como obras de Doyagüe (ver tabla 4.3)¹⁰¹⁵.

En vista de todo lo anterior, Astorga fue un centro importante en la distribución de las obras de Doyagüe, pues a la evidente relación con la Catedral de Salamanca, se suma la Universidad salmantina, dada la correspondencia de algunos de sus villancicos. Por otra parte, la conexión que existió entre las catedrales de Astorga y Galicia, descrita por varios autores, parece clave en la difusión de las partituras de Doyagüe hacia esta última región, en especial en centros como la Colegiata de La Coruña que, de acuerdo con Carreira “poseía una importante colección de partituras de conocidos maestros ibéricos del s. XVIII y principios del s. XIX, con especial preponderancia de los activos en Galicia y Astorga”¹⁰¹⁶; por esta vía podrían haber llegado a La Coruña, antes de 1827, las obras de Doyagüe allí conservadas¹⁰¹⁷. En lo que respecta a otros compositores notables, en Astorga no hay más que una pieza de García Fajer y cinco del maestro Aranaz¹⁰¹⁸.

1.6. Catedral de Tuy (Pontevedra)¹⁰¹⁹

Es difícil saber cómo llegó a Tuy un corpus tan numeroso de obras de Doyagüe como el que guarda su archivo, aunque podemos atribuirlo por una parte a relaciones personales entre músicos de ambas catedrales y por otra, a la fama de que gozaba Doyagüe, que hizo interesarse por su música a los principales maestros de capilla, a veces con fines prácticos, como en la obra que se copió para oposiciones de que se trata más abajo. Una posible vía de entrada de la música de Doyagüe en Tuy podría ser Gaspar Schmidt¹⁰²⁰, que procedía de Astorga cuando llegó a Tuy en 1787 y, dada la estrecha relación que existió entre los maestros de las catedrales de Salamanca y Astorga, es muy probable que el nuevo organista llevase consigo música de Doyagüe o la intercambiase después con su antigua catedral.

En una de las misas conservadas en Tuy¹⁰²¹ se lee, en tinta muy desvaída, el nombre “Bastida”, apellido que, como se ha visto, pertenece a una familia muy vinculada a la música de la Catedral de Ciudad Rodrigo, que quizás estuvo

¹⁰¹⁴ Álvarez Pérez (1985): *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*.

¹⁰¹⁵ Son en su totalidad villancicos al Santísimo y se encuentran en las cajas 38, 40 y 42, mientras que la caja que contiene las obras catalogadas con el nombre de Doyagüe es la número 7.

¹⁰¹⁶ Carreira (1999): “Coruña, A”. En: *DMEH*, vol. 4, pp. 108-113.

¹⁰¹⁷ Inventario de música de 1827. Archivo de la Colegiata de La Coruña 1.-A. 1. 2.

¹⁰¹⁸ Ver Álvarez (1985): *Catálogo...*

¹⁰¹⁹ En la época de Doyagüe, fue maestro de capilla de la Catedral de Tuy Juan Antonio Basterra, que tomó posesión en 1769. En 1790 le sucedió Ambrosio Molinero, que estuvo hasta 1806. A continuación ostentó el puesto Gaspar Schmidt, organista durante el magisterio de su antecesor, que estuvo hasta su fallecimiento en 1819, en que ocupó la plaza Manuel Rábago que procedía de Orense. A éste le siguió en 1834 José María Álvarez, fallecido en 1882, que fue incorporando paulatinamente instrumentos como clarinetes, fígle, bombardino o trombón; después de este último, fue nombrado Martínez Posse. Villanueva (2002): “Tui”. En *DMEH*, vol. 10, pp. 501-504.

¹⁰²⁰ Ver Villanueva (2002): “Schmidt Comaposada, Gaspar”. En *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 865-866.

¹⁰²¹ E:TUc: 30/3.

relacionada con esta catedral gallega¹⁰²². La mencionada partitura lleva un sello donde se indica “Benigno Borroja Castro. Organista¹⁰²³”. Tal vez éste fue uno de los poseedores de este ejemplar e incluso pudo ser el copista. En esta pieza los violines han sido sustituidos por oboes, probablemente adaptándola a las circunstancias de interpretación. En la copia del villancico *La gracia y la dulzura* (MD 183, E:TUC 31/13) también figura el nombre de Bastida, por lo que su procedencia debe de ser la misma que la de la copia anterior. En el ejemplar del aria para tenor *Contemplo dueño amado* (MD 247)¹⁰²⁴ consta que se utilizó en Tuy como ejercicio de oposición a una plaza de esta cuerda; observando el material de esta pieza, se ve que las *particellas* han sido copiadas en distintas épocas; las copias más modernas se hicieron, sin duda, para la oposición de 1889, y llevan un sello del maestro de capilla Martínez Posse. Entre ellas destacan seis ejemplares de la parte del tenor, que seguramente se entregaron a los opositores para el correspondiente ejercicio. Así se ve que las obras de Doyagüe estaban plenamente vigentes en Tuy a finales del siglo XIX e incluso se utilizaban como ejercicios de oposición.

1.7. Catedral de Plasencia (Cáceres)

El maestro de capilla de la Catedral de Plasencia estrictamente contemporáneo de Doyagüe fue su competidor en la oposición Raimundo Luis Forner (o Forné), que era “músico compositor, natural de Zaragoza, residente en Madrid”¹⁰²⁵. A partir del Concordato de 1851 hasta su muerte en 1877, ocupó el magisterio el violinista y cantor José María Hidalgo, quien se vio obligado a adaptar muchas composiciones a los reducidos medios de cantores e instrumentistas de que disponía. Entre ellas, se encuentran algunas de las principales obras de Doyagüe. Aunque Samuel Rubio elaboró un listado de algunas estas piezas¹⁰²⁶, no hemos podido evaluar la producción de Doyagüe en Plasencia hasta la publicación del trabajo de Ramos Berrocoso, que incluye un índice completo y detallado de las piezas que custodia este importante centro musical, que ha sido de gran ayuda para realizar el presente trabajo¹⁰²⁷.

¹⁰²² Probablemente Luciano Bastida y Chic trabajó como músico en la Catedral de Tuy, ya que hay varias obras suyas en el archivo de esta catedral, además de dos obras de Gimeno orquestadas por él; sin embargo no figura entre los maestros de capilla ni los organistas que citan Trillo y Villanueva, pero pudo desempeñar otra plaza. De este músico, afirma López-Calo que apenas se conocen datos por faltar en Ciudad Rodrigo más de veinte años de actas capitulares. Ver Trillo y Villanueva (1987): *La música en la Catedral de Tuy* y López-Calo (1999). “Bastida”.

¹⁰²³ Este nombre no figura entre los organistas de Tuy que citan Trillo y Villanueva.

¹⁰²⁴ Consta la siguiente inscripción “Ejercicios de Oposición al Beneficio Tenor de esta S. I. Catedral / Al Santísimo Sacramento / Aria de Tenor / Se concede a los Sres. Opositores el término de 24 horas para preparación de este ejercicio / Tuy, 5 de Julio de 1889 / Mtro. Martinez (rubricado)”. Este maestro es Manuel Martínez Posse, que seguramente encontró en esta obra las dificultades técnicas y expresivas que debían superar los aspirantes a la plaza. E:TUC: 31/19.

¹⁰²⁵ Como Doyagüe en Salamanca, Forner fue en Plasencia el último maestro de capilla del Antiguo Régimen. Ver López-Calo (2001): “Plasencia”. En DMEH y López-Calo (1995): *La música en la Catedral de Plasencia*. Sobre Forner, resulta imprescindible Ramos Berrocoso (2006): “Los primeros años del magisterio de capilla de Raimundo Luis Forner en Plasencia”.

¹⁰²⁶ Rubio (1950): “El archivo musical de la Catedral de Plasencia”, pp. 158-159

¹⁰²⁷ Ramos Berrocoso (2005): “Índice de los fondos del Archivo Musical de la Catedral de Plasencia”. En este archivo se conservan dos de las principales misas, el *Te Deum* o el salmo de Nona *Mirabilia*, junto con el *Oficio de Difuntos* y varios villancicos que comprenden los más extendidos como *La gracia y la dulzura* y *Misteriosa deidad*.

Las copias del archivo placentino muestran que Hidalgo, precursor de la reforma de la música religiosa que culminaría con el *Motu Proprio* de Pío X, valoraba y dirigía habitualmente la música de Doyagüe¹⁰²⁸. Su mano aparece, por ejemplo en el aria al Santísimo *¡Qué dulzura Dueño amado!* (MD 273)¹⁰²⁹, originalmente para solo de contralto, y adaptada por Hidalgo para la voz de tiple. También copió un *Genitori* (MD 42) en 1858, al que añadió una partichela para fígle¹⁰³⁰, la *Misa en Sol mayor* (MD 3), de la que hizo dos copias arreglando una de ellas, el *Te Deum* (MD 44)¹⁰³¹ (1861) y el *Dixit Dominus* (MD 46)¹⁰³², fechado en 1835, donde figuraba inicialmente el nombre de Hidalgo, que fue tachado posteriormente para añadir el de Doyagüe. Existen también ejemplares del salmo *Mirabilia* (MD 57)¹⁰³³ fechados en 1893, donde consta el nombre de Julián Sánchez Roca¹⁰³⁴.

Con motivo de la difícil situación que se creó a raíz de la aplicación de las normas del Concordato de 1851, como señalábamos en el capítulo segundo, hubo músicos de la Catedral de Salamanca que se trasladaron a Plasencia en esta época en que las obras de Doyagüe se interpretaban en todas las catedrales españolas. Un ejemplo bastante significativo, por ser un músico formado completamente en la catedral salmantina fue José Sabas Hernández¹⁰³⁵, que había sido capellán de coro, profesor de la Sección de Música de la Escuela de San Eloy y tocaba el bajón en la catedral cuando entraron en vigor las disposiciones del Concordato. En vista de la dificultades, pedía permiso para desplazarse a Plasencia “a algunas diligencias propias”¹⁰³⁶. Unos meses más tarde, este músico y Romualdo Madrid, se despedían

¹⁰²⁸ Ramos Berrocoso (2004): “Aproximación a la vida y obra de José María Hidalgo...”. Este artículo proporciona datos biográficos y sitúa a Hidalgo en el panorama musical de su tiempo. Agradezco al autor de este artículo su ayuda durante la consulta del archivo musical de la Catedral de Plasencia y sus indicaciones sobre la caligrafía de Hidalgo en varias obras de Doyagüe.

¹⁰²⁹ E:P: 16/10.

¹⁰³⁰ E:P: 16/14.

¹⁰³¹ E:P: 16/16.

¹⁰³² E:P: 17/1.

¹⁰³³ E:P: 17/4.

¹⁰³⁴ Músico tenor, que se presentó a la oposición para una plaza de esta cuerda convocada en noviembre de 1883, en cuyos edictos constaba la obligación de dirigir la capilla. Sánchez Roca fue aprobado, pero los jueces añadieron que “no le creen con aptitud para dirigir la Capilla Música”. El Obispo fue de la opinión de que debía otorgársele la plaza, y con el tiempo iría adquiriendo la aptitud conveniente. Según demuestra López Calo, Sánchez Roca desempeñó efectivamente tanto el cargo de tenor, como el de maestro y, en ocasiones, realizó arreglos de la música del archivo. En 1895 enfermó gravemente y fue jubilado. López-Calo (1995): *La música en la Catedral de Plasencia*, pp. 189-197.

¹⁰³⁵ En 1839 aparece como mozo de coro solicitando una de las trompas que tenía el Cabildo para aprender a tocar el instrumento. Dos años antes de la muerte de Doyagüe asistía con el bajón a las celebraciones donde había “canto de órgano” y solicitaba entrar en el reparto de una cantidad que había entregado la Junta Diocesana para los músicos. En 1841 pedía una nueva compensación “como sujeto agregado a la Capilla de Música”, donde continuaba tocando el bajón. En mayo de 1847 “había ascendido al presbiterado” y solicitaba “los mismos honores y distintivos que disfrutaban los capellanes”. CO 7/6/1839, CO 27/3/1840, CO 17/3/1841 y CO 31/5/1847. E:SA: AC 72, ff. 201 y 250; AC 73, f. 41 y f. 370.

¹⁰³⁶ CO 29/11/1852. E:SA: AC 75, f. 125v.

del Cabildo salmantino ofreciendo sus nuevos puestos en la Catedral de Plasencia¹⁰³⁷, por lo que ambos pudieron ser vehículos de transmisión de la música de Doyagüe. Hernández obtuvo el beneficio de contralto, al que se añadió el magisterio de capilla en 1877, vacante por el fallecimiento de Hidalgo; en ese momento se hizo cargo de todos los “papeles” e instrumentos de música que poseía la catedral. Al no tener ya la obligación de componer, es lógico que el nuevo maestro recurriese a obras de otros autores, máxime si éstas gozaban del máximo prestigio en su ciudad de origen y habían sido compuestas por su maestro¹⁰³⁸.

1.8. Otros centros

La proximidad geográfica fue un factor clave en el intercambio musical entre catedrales. Uno de los centros más próximos a Salamanca es la Catedral de Zamora, a cuyo magisterio opositó Doyagüe a la vez que realizaba los correspondientes ejercicios en Salamanca, y acudió posteriormente como censor de oposiciones¹⁰³⁹. Seguramente una buena parte de las obras de este autor llegó a Zamora a través de su discípulo Jerónimo de los Ángeles, que copió la música de su maestro a partir de originales de Salamanca que quizás llevó consigo¹⁰⁴⁰. El archivo zamorano custodia una copia autógrafa de Doyagüe¹⁰⁴¹ y un conjunto de piezas procedentes de Salamanca, con la inscripción que mandó poner el Cabildo en las obras que entregaron los testamentarios de Doyagüe (figura 4.4)¹⁰⁴². Un discípulo de Jerónimo de los Ángeles durante su magisterio en Murcia fue Antonio García Valladolid (1827-1876)¹⁰⁴³, que obtuvo el magisterio vallisoletano con Doyagüe como juez, como se vio en el capítulo anterior. Seguramente este maestro es el principal responsable de que haya música del salmantino en Valladolid, pues de acuerdo con los datos de

¹⁰³⁷ CO 7/3/1853. E:SA: AC 75, f. 142. Romualdo Madrid debe de ser el beneficiado tenor que aparece como Ricardo Madrid (parece que llevaba los dos nombres) en López-Calo (1995): *La música en la catedral de Plasencia*, p. 188.

¹⁰³⁸ Hay que resaltar que José Sabas Hernández convivió con Doyagüe, aunque ya en su ancianidad, y seguramente recibió sus clases. Un hecho indudable es que conoció a fondo la música de su maestro, que se interpretó casi exclusivamente en la Catedral salmantina en el tiempo que prestó sus servicios como bajonista, y es muy probable que llevase consigo copias de estas obras con las que estaba muy familiarizado y tanto se apreciaban en Salamanca. Posteriormente, tuvo ocasión de dirigir las desde su puesto de maestro de capilla en Plasencia.

¹⁰³⁹ El expediente de la oposición está en E:ZA. lg. 151, nº 8.

¹⁰⁴⁰ Otro ejemplo podría ser Manuel María Yáñez, natural de Zamora, que obtuvo plaza de salmista en la Catedral salmantina en marzo de 1855 y después entraba en el mismo puesto de la Catedral de Zamora CE 22/3/1855 y CO 1/9/1855. E:SA: AC 75, ff. 300-300v y 416.

¹⁰⁴¹ *Ay Dios, qué prodigio* (MD 173), donde consta la firma del autor. E:ZA. 28/18.

¹⁰⁴² Un ejemplo es el aria al Santísimo *Qué dulzura dueño amado* (MD 273) que contiene algunas *particellas* con la inscripción mencionada y otras con el sello del copista y maestro de capilla interino de la Catedral de Salamanca Manuel Astudillo donde aparecen sus iniciales M. A. y el sello del jarrón de azucenas del Cabildo salmantino. El aria al Santísimo *Qué fineza, qué portento* (MD 275), el aria de tenor *Dios eterno, dulce prenda* (MD 251) y el aria para bajo *El pecho no me cabe* (MD 255) también contienen la inscripción de pertenencia a la Catedral salmantina. E:ZA: 28/15, 28/16, 28/19 y 28/20.

¹⁰⁴³ Ver Cavia (2004): *La vida musical en la Catedral de Valladolid en el siglo XIX*, p. 153. Sobre los maestros de Valladolid y sus obras ver López-Calo: *La música en la Catedral de Valladolid*.

Victoria Cavia, no hubo músicos procedentes de Salamanca que llegasen a Valladolid durante la época de Doyagüe, con excepción del salmista Rogel¹⁰⁴⁴.

También hay un número representativo de obras del maestro salmantino en Zaragoza, un caso diferente por estar la capital aragonesa a una considerable distancia de Salamanca. Sin embargo, debido a la importancia de aquel centro musical y a la falta de oportunidades en Salamanca, varios músicos de esta última ciudad se trasladaron a la capital del Ebro y pudieron llevar música de Doyagüe cuando ésta era especialmente apreciada¹⁰⁴⁵. En 1883, opositó y obtuvo el magisterio zaragozano, Antonio Lozano, hasta entonces maestro de la Catedral de Salamanca¹⁰⁴⁶ y, en 1896, Miguel Arnaudas Larrodé, organista de esta última catedral, llegó al magisterio de la Seo¹⁰⁴⁷. En este punto cabe recordar que Antonio Lozano había ganado en Salamanca un certamen “sobre el lema *Biografía de Doyagüe* y un juicio de sus obras”, y que de su trabajo extrajo Felipe Pedrell los detalles biográficos del músico que incluyó en la *Revista Musical Española e Hispanoamericana*, como se explicaba en el capítulo primero. Lozano, buen conocedor de la figura y obra de Doyagüe por haberla dirigido habitualmente durante su estancia como maestro de capilla de Salamanca, pudo contribuir sustancialmente a su difusión.

Como hemos comentado más arriba, la presencia de nueve responsorios navideños de Doyagüe en la Catedral de Málaga se debe a un encargo de aquel Cabildo al maestro salmantino con motivo de la prohibición de los villancicos navideños¹⁰⁴⁸. En la Catedral de Badajoz hay prácticamente el mismo conjunto de responsorios de Doyagüe que posee Málaga, lo que sugiere una conexión entre ambos centros, tal vez debida a que sus dos maestros, Doyagüe y Trujillo, fueron los escogidos para componer responsorios para Málaga, cuyo archivo guarda catorce obras de Trujillo, en su mayoría responsorios¹⁰⁴⁹. En este caso podría haberse producido un intercambio entre Málaga y Badajoz, aunque en esta última catedral se

¹⁰⁴⁴ Carlos Rogel, de 33 años, era salmista de la Catedral de Valladolid y se le admitía en Salamanca en diciembre de 1817, volviendo después a Valladolid. CO/12/1817. E:SA: AC 68, f. 336. Ver Cavia (2004). *La vida musical...*, pp. 124-150.

¹⁰⁴⁵ Un ejemplo fue el salmista Antonio Rivas, que en 1865 se despedía del Cabildo salmantino comunicando “que ha obtenido la plaza de sochantre en la Santa Iglesia Metropolitana”. También se acomodó en Zaragoza Pedro García Fuentes, beneficiado sochantre de la Catedral de Salamanca, que obtuvo el mismo puesto en la capital aragonesa. CO 9/2/1865 y CE 28/12/1875. E:SA: AC 76, ff. 189 y 530v.

¹⁰⁴⁶ Se le daba licencia para ausentarse en CO 15/3/1883. E:SA: AC 77, f. 102. En E:Zac se conserva un ejemplar del salmo *Credidi*, que lleva las iniciales “A. L.”, copiado por Antonio Lozano, que había añadido pentagrama para el fígle, pero no llegó a incluir la música (D-159/1291). Según Antonio Ezquerro, Lozano utiliza en alguna de sus obras un tratamiento orquestal propio ya de músicos como Berlioz o Wagner, que incluía instrumentos como el fígle; es posible que este maestro de capilla pensase arreglar este salmo de Doyagüe para una orquesta “moderna”, aunque después no lo llevase a cabo. Ver Lozano (ed. de Antonio Ezquerro, 1994). *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza ...*, p.32.

¹⁰⁴⁷ En CE 10/9/1896, Dámaso Ledesma Hernández tomaba posesión del beneficio de organista “por promoción de D. Miguel Arnaudas Larrodé al Magisterio de Capilla del “Aseo” (sic) de Zaragoza, para el que había sido elegido y nombrado por el Gobierno de S. M.”. E:SA: AC 78, f. 193. El expediente de provisión a favor de Dámaso Ledesma está en Cj. 69, lg. 2, nº 73.

¹⁰⁴⁸ De la Torre (2010): “Circulación y recepción...”, pp. 275-276.

¹⁰⁴⁹ Martín Moreno (2003): *Catálogo del...*, Vol. 2, pp. 1036-1042.

siguieron componiendo e interpretando villancicos hasta bien entrado el siglo XIX¹⁰⁵⁰. La relación Málaga-Badajoz se reafirma a la vista del responsorio de Navidad *Hodie nobis de coelo pax* (MD 81)¹⁰⁵¹, del que existen ejemplares en las catedrales de Salamanca, Ciudad Rodrigo, Zamora, Badajoz y Málaga, cuya comparación muestra interesantes diferencias, que hacen pensar en dos fuentes de transmisión. Los ejemplares de Salamanca y Ciudad Rodrigo coinciden entre sí, de la misma manera que lo hacen los de Zamora, Badajoz y Málaga, lo que corrobora la posible relación.

Además de en los centros reseñados y en otros que se mencionan más adelante y aparecen en la tabla 4.1, existen obras de Doyagüe en la Catedral de Pamplona¹⁰⁵², donde también se copiaron las cinco piezas conservadas en París, a las que se hizo referencia más atrás. Aún falta por consultar este archivo, así como los de las catedrales de Huesca, Orihuela y Santo Domingo de la Calzada o el Monasterio de El Escorial, que guardan cada uno un ejemplar de la música de Doyagüe, que ha podido ser identificado a partir de los correspondientes catálogos. De acuerdo con Ezquerro¹⁰⁵³, existen obras de Doyagüe en Murcia, aunque desconocemos cuántas y cuáles son esas piezas¹⁰⁵⁴. Además de las obras localizadas en los archivos mencionados, existe una copia autógrafa de la *Misa en Sol mayor* (MD 3) “dedicada a nuestro augusto soberano” en la colección particular Blanco-Pedrero¹⁰⁵⁵, como se indicó más arriba.

2. Las fuentes musicales

La práctica totalidad de las fuentes musicales de Doyagüe son manuscritas¹⁰⁵⁶ y responden a las características codicológicas de la “música a papeles” de la época en que se copiaron¹⁰⁵⁷. Así, las obras del autor salmantino se encuentran en partituras y

¹⁰⁵⁰ Al menos en 1825 aún se interpretaban villancicos en la Catedral pacense pues, en julio de ese mismo año, Trujillo pidió “la gratificación que se le acostumbra por los Villancicos de Noche Buena y Corpus”. Cabildo 20/7/1825. E:BA: AC 1819-1825, sin foliar. Citado en Montero (2008). “La Música en la Catedral...”, p. 613. En este último artículo, pp. 609-618, hay información sobre el maestro Trujillo, cuyas obras apenas están extendidas fuera de la capital extremeña.

¹⁰⁵¹ E:SA: AM 21.1.

¹⁰⁵² Según Hernández Ascunce hay en Pamplona una misa a 8 con orquesta, cinco salmos de vísperas y dos lamentaciones. A falta de consultar estas obras, resulta imposible saber con cuáles de las estudiadas se corresponden o si alguna de ellas es fuente única. Hernández Ascunce (1968): “Música y músicos de la Catedral de Pamplona. II. Documentos anónimos”. *AnM*, 23, pp. 241-243.

¹⁰⁵³ Ezquerro (1995): “II. Archivo de música de la Catedral de Murcia. E:MUC”. *AnM*, 50, pp. 278-285.

¹⁰⁵⁴ El canónigo archivero de Murcia, D. Fernando Egea, me indicó en conversación telefónica que por el momento era imposible la consulta de los fondos.

¹⁰⁵⁵ Agradezco a Francisco Blanco, propietario de la copia, la atención que tuvo prestándome la misma. Así mismo, me informó que la adquirió hace años a un anticuario de la zona de Ciudad Rodrigo, probablemente ya fallecido, formando parte de un lote de libros.

¹⁰⁵⁶ El compositor salmantino no llegó a ver ninguna de sus obras publicadas, siendo Hilarión Eslava el primero que llevó a la imprenta la música del salmantino (1852-1860). Pocos años más tarde (1866) vio la luz el *Miserere* de la *Gaceta Musical de Madrid* (1866), como veíamos en el primer capítulo. En 1991 la fundación *Edades del Hombre* publicó el motete *In Bethleen Juda* (MD 96) y, ya en siglo XXI, García Fraile (2002) publicó el *Magnificat* (MD 71) y la *Misa de Difuntos* (MD 20). Hemos añadido estas publicaciones en la parte final del Apéndice II (pp. 335-339).

¹⁰⁵⁷ Pablo Rodríguez (2003) y María José de la Torre (2010), describen formatos similares, respectivamente, para las fuentes musicales de la Capilla Real y los responsorios de García Fajer de la Catedral de Málaga. Rodríguez (2003): *Música, poder y devoción: la Capilla Real de Carlos II (1665-*

particellas en los tres formatos que describe Rodríguez citando a Laird: el pliego suelto (folio o bifolio), los cuadernillos formados por pliegos sueltos cosidos y los libros de partituras. Las *particellas* contienen exclusivamente la parte de un instrumento o voz, aunque a veces optimizan el espacio incluyendo dos instrumentos del mismo tipo, generalmente de viento, cuya intervención suele ser menor, por ello es frecuente encontrar las dos trompas en una sola *particella*. En las partituras, sin embargo, están escritas todas las voces e instrumentos de la pieza, la mayor parte se encuentran en cuadernillos sin portada y, en algunos casos, encuadernadas cuidadosamente con tapas duras de cartón. Como indica De la Torre (2010), el formato utilizado dependía de la función: los intérpretes utilizaban las *particellas*, cuya caligrafía y presentación suele ser más esmerada, mientras que las partituras eran de uso del propio compositor o servían como guión en la interpretación. Esta última hipótesis parece sostenerse en algunas piezas de Doyagüe, cuyas *particellas* son de la época del compositor y existe una partitura posterior copiada y firmada por Astudillo, “maestro director del canto” entre 1856 y 1868 que, evidentemente, fue realizada con el fin de estudiar y dirigir la obra.

Si nos ceñimos a la Catedral de Salamanca, la mayor parte de las fuentes de Doyagüe, están constituidas por *particellas*, con o sin partitura. Aquéllas están formadas por bifolios o cuadernillos, según la extensión de la pieza y suele haber una para cada voz e instrumento, aunque en algunos casos hay duplicados, especialmente cuando en una misma obra conviven fuentes “antiguas”, de la época del compositor o la década siguiente a su fallecimiento, con otras posteriores, donde a veces las partes de voz están escritas en claves modernas. Es frecuente, como también describe Rodríguez (2003), que una de las *particellas* del acompañamiento lleve escritos por detrás, a modo de portada, los principales datos de la obra: título, ocasión para la que se ha compuesto, voces e instrumentos que contiene su plantilla y fecha de composición o copia. Entre los copistas de las “fuentes antiguas” destaca uno de caligrafía muy característica al que no hemos identificado, el propio Doyagüe y sus discípulos Borreguero y, especialmente Astudillo, que firmaba las copias y estampaba en ellas un sello con sus iniciales (M.A.).

3. Información obtenida a partir de las fuentes analizadas

El contacto con la documentación en los numerosos archivos consultados ha permitido descubrir detalles que de otra forma habrían pasado inadvertidos. Tales son la identificación de la mano del propio Doyagüe o de su discípulo Astudillo en archivos tan importantes para esta investigación como los de las catedrales de Santiago, Astorga y Zamora o el Monasterio de Guadalupe; también se han encontrado sellos e inscripciones procedentes de la Catedral de Salamanca en obras custodiadas actualmente en otros archivos.

Por otra parte, la colación de fuentes claramente identificadas con otras anónimas o con autoría errónea ha permitido atribuir a Doyagüe un número significativo de manuscritos, tanto en la Catedral de Salamanca como en otros archivos. Junto con la resolución de problemas de atribución, a partir de los cerca de 700 ejemplares examinados directamente se han obtenido datos acerca de la circulación, interpretación y vigencia de esta música, así como de su adaptación a las

1700), cap. 5, pp. 199-275; De la Torre (2010): “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer...”, pp. 250-262.

plantillas de los centros a los que llegó. Todos estos aspectos se desarrollan a continuación.

3.1. Problemas de atribución

Aunque en la mayor parte de los manuscritos musicales de los siglos XVIII y XIX aparecen nombres y firmas, no siempre resulta evidente la atribución de la obra a un determinado autor. A partir de la abundante documentación musical consultada para la realización de este trabajo, se han detectado los problemas que se muestran a continuación.

3.1.1. *Piezas sin ningún nombre en las partituras ni partichelas*

Este es un caso relativamente frecuente y puede deberse a que en aquel tiempo se hacía menos hincapié en reivindicar las autorías, a que el propio autor descuidó anotar su nombre en las copias autógrafas, o a que el nombre del autor era evidente para el copista y primeros intérpretes de estas piezas y no se consideró necesario escribirlo. Es el caso de muchas obras de Doyagüe, especialmente villancicos cuya vida era, en principio, más efímera que la de las obras en latín; en algunos ejemplares se concluye que la pieza es de Doyagüe cotejando con otras fuentes de la misma, donde consta claramente su nombre y/o su firma. En otras ocasiones, se ha identificado sin ninguna duda la caligrafía de Doyagüe en piezas que se encontraban en su poder en el momento de su muerte y, debido a ello y a otras características, se han atribuido éstas al compositor salmantino. A lo largo de este trabajo, y en el Apéndice II, se citan numerosos ejemplos que se señalan en las correspondientes notas u observaciones.

Un ejemplo de este caso es el aria al Santísimo *Contemplo dueño amado* (MD 247)¹⁰⁵⁸. En Salamanca se guarda una copia incompleta de esta pieza para “solo de tiple”, que se encuentra en la parte final de un cuaderno en el que no consta el nombre del autor. La localización de este aria en la Catedral de Tuy¹⁰⁵⁹, nos permitió atribuirlo a Doyagüe. Este dato fue corroborado en la Catedral de Orense, donde existe también una copia, en este caso “simplificada” por Pedrosa¹⁰⁶⁰, que la adaptó para su capilla musical y añadió al recitativo un comienzo en el violín más adornado que el de las versiones anteriores. En la Catedral de Valladolid hay un ejemplar de 1835, adaptado para contralto y con una viola añadida, que no constaba en el original de Salamanca; estas adaptaciones se debieron seguramente a Antonio García Valladolid (1805-1876), que recordamos que era discípulo de Jerónimo de los Ángeles y había obtenido el magisterio con Doyagüe como examinador.

¹⁰⁵⁸ E:SA: AM 5.59.

¹⁰⁵⁹ En esta fuente consta el nombre de Doyagüe. E:TUc: 31/19.

¹⁰⁶⁰ E:OR: 43/11. En la portada consta: “Aria al Santísimo de tiple con / Violines, oboes o clarines / trompas y acompañamiento / Simplificada por / Pedrosa (rubricado) / Compuesta por Doyague Maestro de / Salamanca”. Según Rosa Conde, Joaquín Pedrosa era natural de Castrojeriz y desempeñó el magisterio de capilla de la Catedral de Santander entre 1795 y 1798. Fue organista de la Catedral de Orense desde 1803 y maestro de capilla en funciones entre 1819 y 1833. Ver Conde (2006): “La capilla musical de la Catedral de Santander 1756-2006: alfa y omega”, pp. 36-43. Sobre la estancia de Pedrosa en la Catedral de Orense ver Duro Peña (1996): *La Música en la Catedral de Orense*, pp. 296-297 y Garbayo (2001): “El archivo de música de la Catedral de Orense”, pp. 340-342.

3.1.2. Piezas con nombre de otro compositor en las partituras y/o particellas

Aunque menos frecuente que el caso anterior, existen varias obras que son claramente de Doyagüe, pero en sus partituras o *particellas* se lee el nombre de otro compositor, relacionado generalmente con la Catedral de Salamanca. Después de posteriores estudios y comprobaciones se acaba demostrando que el nombre que consta en la pieza no corresponde al autor de la obra, sino al copista o a alguno de los propietarios de la misma. Este es el caso de varias piezas, que estaban atribuidas a José Carlos Borreguero, que recordaremos dirigía la música de este compositor en aplicación del mencionado decreto del Cabildo. En este caso se encuentran también algunos ejemplares donde figura Jerónimo de los Ángeles, citados en el apartado dedicado a este discípulo de Doyagüe, que a veces puso su nombre en alguna obra de su maestro, sin que podamos saber si lo hizo con intención de usurpar la autoría de la pieza o en calidad de propietario de la copia.

Un caso llamativo es el villancico *Oh divino redentor* (MD 188)¹⁰⁶¹, que se encontraba en Salamanca atribuido a Borreguero, pues en la esquina inferior de su portada estaba escrito el nombre de este músico. Sin embargo, se ha encontrado otra fuente de esta pieza en Astorga¹⁰⁶² con la inscripción “Cuatro al Santísimo. Manuel Doyagüe” en la parte superior de su partitura y que, por su caligrafía, podría haber llegado allí procedente de Salamanca. De todo ello, se infiere que la obra es de Doyagüe y seguramente fue copiada por Borreguero para su propio uso o el de la catedral y no puso su nombre en lugar preferente de la portada al no ser el autor. Debido a que Borreguero interpretaba y dirigía casi exclusivamente obras de Doyagüe durante su magisterio interino, surgen algunas dudas de atribución entre ambos compositores. Un caso muy cuestionable es el de dos ofertorios para la Circuncisión de Cristo, de los que existen varias fuentes en la propia catedral salmantina:

1. Un cuadernillo copiado por Miguel Astudillo, que en 1856 sustituyó a Borreguero en el magisterio de capilla interino, cuyo nombre figura en el ángulo inferior derecho. Este cuadernillo contiene los ofertorios *Illuminare Ierusalem* (MD 89) y *Tui sunt coeli* (MD 103)¹⁰⁶³ siendo el nombre de Astudillo el único que aparece en todo el ejemplar. Este músico, como se indicó en el capítulo tercero, copió un número elevado de piezas para el archivo, su caligrafía es fácilmente reconocible y firmó casi todas sus copias o puso un sello con sus iniciales (M. A.).

2. Un conjunto de *particellas* de *Tui sunt coeli* (MD 103)¹⁰⁶⁴, de mano de un copista muy frecuente en la música de Doyagüe, donde no figura ningún nombre, pero en su portada, de mano de Doyagüe, consta la indicación “Ofertorio para la festividad de la circuncisión”.

3. Un cuadernillo con la partitura de *Tui sunt coeli* (MD 103) de pluma de Borreguero, donde consta el nombre de este último en el ángulo inferior derecho, de la misma forma que en el primero de estos casos, aparece el nombre del copista Astudillo.

¹⁰⁶¹ E:SA: AM 24.32.

¹⁰⁶² E:As: 7-49.

¹⁰⁶³ E:SA: AM 6.80 y 6.81.

¹⁰⁶⁴ E:SA: AM 22.50.

Del estudio de estas tres fuentes, se puede inferir que la autoría de la pieza corresponde a Doyagüe y que tanto Borreguero como Astudillo realizaron estas copias para su uso dentro de la capilla a mediados del siglo XIX. Por otra parte, las características de este ofertorio son similares a las de otras obras de Doyagüe.

También hay atribuciones erróneas, seguramente posteriores a la muerte de Doyagüe, que son más numerosas fuera de Salamanca. Es relativamente frecuente encontrar nombres tachados y adiciones posteriores; en unos casos se ha comprobado que estas correcciones eran acertadas y en otros erróneas. Como ejemplo se puede citar el villancico *Paz suena por los montes* (MD 139)¹⁰⁶⁵, fechado en 1833, que guarda el Archivo de la Catedral de León, donde inicialmente estaba escrito el nombre de Doyagüe, que fue posteriormente tachado para añadir el de Bonifacio Manzano, entonces maestro de capilla de esta institución. La consulta de otras dos fuentes donde está clara la autoría, ha demostrado que este villancico es de Doyagüe¹⁰⁶⁶.

Recordemos que el nombre de Doyagüe fue también tachado en el manuscrito del villancico *Ya desapareció la noche* (MD 195) en la Catedral de Ciudad Rodrigo, para añadir el de Luciano Bastida y Chic, organista y uno de los hijos de Antonio Bastida.

3.2. Circulación e interpretación

La amplia circulación de las obras de Doyagüe entre las catedrales españolas ha dejado huellas documentales cuyo estudio permite reconstruir, al menos en parte, los caminos recorridos por esta música y deducir el interés que despertó hasta que el cambio promovido por Pío X la apartó de las celebraciones litúrgicas. Como hemos ido señalando, es frecuente encontrar firmas y otras inscripciones en la portada o al final de las copias del salmantino, que identifican a sus propietarios o copistas y permiten averiguar el origen de estas obras y las vicisitudes por las que han pasado hasta llegar a su ubicación actual, así como circunstancias relativas a su interpretación. Así, como ya se mencionó, en el Archivo de la Basílica del Pilar de Zaragoza, las iniciales “J. P. y V.” de un ejemplar de la *Misa de Difuntos* de Doyagüe, identifican a José Puente y Villanúa¹⁰⁶⁷. De igual forma, en un ejemplar del *Dixit Dominus* conservado en Nava del Rey (Valladolid), leemos “Soy de Luco” en clara referencia a Pío Pérez Luco, maestro de capilla de aquel templo entre 1817 y 1847¹⁰⁶⁸.

¹⁰⁶⁵ E:L: ms 639.

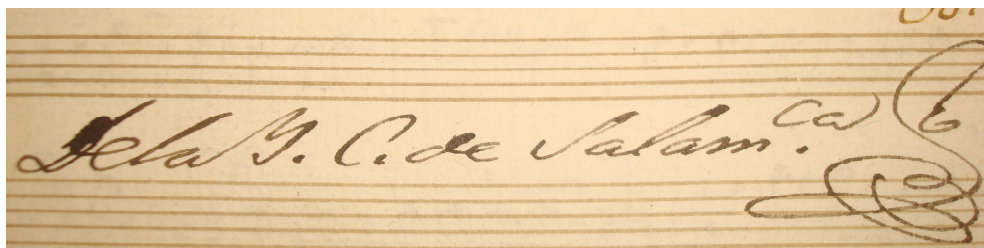
¹⁰⁶⁶ E:SA: AM 105.15 y E:As: 7-38.

¹⁰⁶⁷ Puente copió numerosas partituras para su amigo Domingo Olleta, como vemos en su correspondencia, que también refleja la valoración que ambos hacían de esta música. En la segunda partitura de esta misma misa hay un sello de una librería salmantina donde se lee “LIBRERÍA Y ENCUADERNACIÓN / DE ANTONIO MARTÍN DE LA CUESTA / LIBROS RAYADOS / Rúa númº. 11- SALAMANCA” [E:Zac: D-75/601 (6)]. Parece evidente que esta última partitura se la enviaron desde Salamanca a Puente y Villanúa y, éste a partir de ella, realizó la copia para Olleta. Ver Herrera Cerdá (1911): *Don Domingo Olleta y Mombiela...*

¹⁰⁶⁸ Archivo de Nava del Rey, carpeta “Otros temas II” Ms. 381. Agradezco a Judit Helvia la ayuda prestada en la consulta de este archivo y los datos del maestro Pérez Luco.

El hecho de conocer quién ha copiado la obra o a quién ha pertenecido permite fecharla y averiguar en qué época se interpretaba¹⁰⁶⁹.

Figura 4.4. Inscripción de las obras que entregaron los testamentarios de Doyagüe



Un caso de gran interés para este trabajo es la inscripción de pertenencia a la Catedral de Salamanca (figura 4.4) que se puso en las obras que entregaron al Cabildo los testamentarios de Doyagüe. Este dato nos permite saber qué música guardaba el salmantino en el momento de su muerte, y es un elemento a tener en cuenta a la hora de atribuir piezas consideradas como anónimas. Por otra parte, la presencia de esta inscripción en fuentes de otras catedrales demuestra su procedencia salmantina¹⁰⁷⁰.

Las fechas en que se copiaron las obras de Doyagüe y el estado de conservación de estos documentos, muestran el periodo de vigencia en cada catedral, corroborado por señales de uso como manchas de cera, nombres, firmas e incluso dibujos y nombres de niños que cantaron las partes agudas y dejaron constancia de la fecha en que lo hicieron¹⁰⁷¹. Así se ve que hubo música que se cantó todos los años en una determinada catedral y, por ello, se siguió copiando y “actualizando” con arreglos para otras voces o adiciones de instrumentos novedosos en su tiempo¹⁰⁷².

¹⁰⁶⁹ En la Catedral de Zamora se conservan varias copias de Dionisio Pérez realizadas en la década de los ochenta del siglo XIX. A él se debe la copia de la *Misa en Si bemol* (MD 1), que evidencia que se interpretaba en la época en que Dionisio Pérez estaba activo como copista. López-Calo (1987): *La música en la Catedral de Zamora*, pp. 298, 323 y otras.

¹⁰⁷⁰ Hay un ejemplo en la Catedral de Zamora, el aria al Santísimo *Qué dulzura dueño amado* (MD 273) que contiene unas *particellas* con la inscripción mencionada y otras con el sello del copista y maestro de capilla interino de la Catedral de Salamanca Manuel Astudillo donde aparecen sus iniciales M. A. y el sello del jarrón de azucenas del Cabildo salmantino. E:ZA. 28/15. Además de esta pieza, también contienen la inscripción en el archivo zamorano el aria al Santísimo *Qué fineza, qué portento* (MD 275), el aria de tenor *Dios eterno, dulce prenda* (MD 251) y el aria de bajo *El pecho no me cabe* (MD 255). Respectivamente E:ZA 28/16, 28/19 y 28/20.

¹⁰⁷¹ El archivo de Mondoñedo conserva copia de las principales obras de Doyagüe, como la *Misa en Si bemol* y la *Misa de Réquiem*, todas con abundantes señales de uso. La copia de la *Misa en Si bemol* está llena de inscripciones de los niños de coro, que se comentan al tratar específicamente de esta pieza y proporcionan abundante información sobre su interpretación. También hay huellas de estos niños en la partitura del salmo *Beatus vir* (E:MON: 42/8), donde está escrito “¡Vivan los Niños de Coro!”, y añadido a lapicero “de 1889”. En esta misma pieza consta que la cantaron los niños José Fernández Gacio y José Otero en 1888, y el mismo José Fernández Gacio la volvió a cantar, junto con otros niños, el 29 de diciembre de 1889.

¹⁰⁷² De entre los numerosos ejemplos de este caso, citamos la *particella* del tenor de la copia del *Lauda Ierusalem* (E:MON: 42/11) se lee: “Lauda Jerusalem a 5, con órgano obligado y orquesta, del Sr. Doyagüe, compuesto para contralto por él mismo, y reformado para tenor por D. P. S. Mtro. de Capilla de la S. I. C. de Mondoñedo. Año de 1867”. El maestro de capilla que adaptó la voz de contralto a

En algunas copias se han encontrado datos relativos a la prohibición de la música de Doyagüe. De este caso hay varios ejemplos en la catedral compostelana, donde la mayor parte de las obras del salmantino se interpretaron hasta el cambio estético de comienzos del siglo XX. Parece que se revisaron una por una las piezas que estaban en uso y, las que no cumplían la nueva normativa papal fueron retiradas¹⁰⁷³. Así, varias copias llevan la expresión “Prohibida” y el nombre de quien decretó esa prohibición en la mayor parte de los casos, el maestro de capilla de finales del siglo XIX y principios del XX Santiago Tafall y Abad (1858-1930)¹⁰⁷⁴. Éste censuró todas las misas de Doyagüe, el *Dixit Dominus* (MD 46), el *Laetatus sum* (MD 51), el *Lauda Ierusalem* (MD 52), el *Magnificat* (MD 71) y el *Tantum ergo* (MD 41). Además de estas piezas censuradas por Tafall, en Santiago se prohibió también el *Te Deum* (MD 44), en cuyo caso aparece la firma del secretario capitular, M. Lozano.

3.3. Adaptaciones realizadas en otras catedrales

La época de máxima fama de Doyagüe, como ya se ha señalado, coincidió con la decadencia de las capillas musicales de las catedrales españolas, que condujo a una disminución de las composiciones de nueva creación en estas instituciones. La copia de obras del maestro salmantino paliaba este problema y solucionaba la necesidad de renovar un repertorio de géneros litúrgicos que aún pervivían a finales del siglo XIX, mientras algunas de estas piezas se convertían en obras canónicas como ocurrió con la *Misa en Si bemol* (MD 1). Desde el punto de vista estético, esta música era adecuada para las celebraciones solemnes añadiéndole, en caso necesario, los nuevos instrumentos que se habían ido incorporando al culto y que no figuraban inicialmente en los primeros ejemplares de Salamanca.

Durante el trabajo de comparación de fuentes de las obras de Doyagüe en distintos archivos, se ha constatado su frecuente utilización por las capillas musicales durante un prolongado periodo de tiempo. Por ello, es habitual la convivencia entre copias antiguas y “modernas”, que muestran las progresivas adaptaciones de los maestros de capilla e instrumentistas a los medios de que disponían en el momento de la interpretación. Entre estos arreglos destacan las transcripciones para otra cuerda de

tenor era Pascual Saavedra que, como ocurrió en otras catedrales, arregló composiciones para adaptarlas a su capilla. También podemos citar una *particella* de tenor, única que se conserva, del aria *Al mirarte Dios amado* (MD 235), perteneciente a la Catedral de Coria, versión transportada del ejemplar de Ciudad Rodrigo, donde se lee “Por Candido Rotellar. 1899”. E:COR: Caja 14, nº 11.

¹⁰⁷³ Algo similar pudo ocurrir en la Catedral de Badajoz, donde se encuentra un inventario, firmado el 1 de junio de 1925, por Rafael Jiménez Rubio, que clasifica todas las obras del archivo en “conformes con el *Motu Proprio*” o “no conformes” con esta normativa. Entre estas últimas se encuentran todas las obras de Doyagüe. Quizás esta clasificación se hizo con vistas, si no a prohibir estas obras, al menos a dejar de interpretarlas. Este inventario se encuentra transcrito en Montero (2008): “La Música en la Catedral...”, pp. 646-659.

¹⁰⁷⁴ El estilo de Tafall se debatió entre la estética de las antiguas piezas, que incluían gran orquesta y las nuevas disposiciones reformistas. Como defensor de la nueva estética, intervino expresando sus ideas en el Congreso Eucarístico Español, que se celebró en Lugo en agosto de 1896, al que asistió también Fray Tomás Cámara, el obispo de Salamanca que mandó construir el mausoleo de Doyagüe. Varela de Vega (1997-98): “Centenario del II Congreso Eucarístico Español. La música en el congreso y la intervención de Juan Montes”, pp. 249-276. Sus datos biográficos se encuentran en López-Calo (2002): “Tafall Abad, Santiago”. En: *DMEH*. Vol. 10, pp. 115-116. También existe una breve reseña biográfica y una fotografía de su lápida en el claustro de la Catedral de Santiago en López-Calo (1972): *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, 1972, pp. 361-362. La relación de las obras de Tafall está en pp. 221-226.

partes vocales solistas, la adición de partes instrumentales, las reducciones para órgano y los cambios en la advocación, especialmente en los villancicos.

Como ejemplo de estos arreglos podemos citar el terceto a los Santos Reyes *¡Oh, qué bella es la madre!* (MD 158) para STB en la Catedral de Salamanca¹⁰⁷⁵, que aparece en Astorga como terceto al Nacimiento para ATB¹⁰⁷⁶; allí se encuentra otro arreglo, esta vez dedicado a los Santos Reyes, titulado *¡Oh, qué bello es el trono!* (MD 159)¹⁰⁷⁷, que presenta ligeras variaciones melódicas y texto distinto en el estribillo, aunque idéntico en las coplas. Otro ejemplo es el villancico al Santísimo *Qué dulzura Dueño amado* (MD 273), del que se ha encontrado copia en Salamanca, Valladolid y Colegiata de La Coruña¹⁰⁷⁸. Entre la primera y la última, la principal diferencia es la tonalidad, mientras que la fuente vallisoletana presenta distintas modificaciones y es para alto en lugar de soprano. Probablemente la copia gallega se hizo a partir de la fuente salmantina, mientras que en Valladolid fue adaptada por el maestro de capilla, sin alterarla sustancialmente.

En los archivos consultados hemos encontrado numerosos ejemplos de adición de partes instrumentales que no constan en la “copia antigua”, como las flautas que se añadieron en Coria o Guadalupe¹⁰⁷⁹ o la viola presente en todos los ejemplares del Palacio Real. Por otra parte, la evolución de las plantillas también se muestra en las fuentes consultadas, a las que se han ido incorporando instrumentos “modernos”. Así, es muy frecuente encontrar *particellas* de finales del siglo XIX y principios del XX donde figuran habitualmente el figle o el fiscorno¹⁰⁸⁰.

Cuando las circunstancias económicas no permitían el sostenimiento de una orquesta, los maestros de capilla se vieron obligados a reducir las piezas a un menor número de efectivos. Por ello, salvo en ocasiones puntuales de especial solemnidad, las voces eran acompañadas simplemente por el órgano. Esta situación se dio en el periodo en el que más se interpretaba la música de Doyagüe, por lo que es muy frecuente encontrar reducciones para órgano con frases del tipo “para cuando no hay orquesta”¹⁰⁸¹.

Aunque los villancicos y cantadas solían componerse para una festividad determinada, muy frecuentemente se cambió la advocación de estas obras con el fin

¹⁰⁷⁵ E:SA: AM 105.14.

¹⁰⁷⁶ E:As: 7-41.

¹⁰⁷⁷ E:As: 7-40.

¹⁰⁷⁸ E:SA: AM 21.21, E:V: 63/50 y 2.2.16-K.1.8, respectivamente.

¹⁰⁷⁹ En el primero de los archivos se encuentra un ejemplar de la *Misa en Si bemol* copiado en 1819, con una *particella* en cuyo final consta “Esta flauta la puso Cándido Morellán en Diciembre de 1855”. El mismo instrumento se añadió posteriormente al ejemplar de Guadalupe del aria *Con las olas batallando* (MD 245)¹⁰⁷⁹, del que también existe copia en Coria

¹⁰⁸⁰ Entre los casos de este tipo, citamos un ejemplo de la Catedral de Coria, donde en la lamentación *Vau, et egressus est* (E:COR: 14.14) añade fiscorno, trombón y también armonio.

¹⁰⁸¹ Uno de los múltiples ejemplos de este caso es la copia de la Catedral de Zamora de la primera lección del Oficio de Difuntos *Parce mihi*, fechada en 1892 (E:ZA: 28/11); hay una *particella* “para figle o bajón” donde figura “Este papel está hecho para cuando no hay orquesta, y sí sólo el acompañamiento”. En la Catedral de Salamanca, Manuel Astudillo incluyó estas reducciones en las numerosas copias que realizó de las obras de Doyagüe, que dirigió abundantemente durante la segunda mitad del siglo XIX.

de reutilizarlos en otra fiesta, incluso dentro de la misma institución¹⁰⁸². Entre otros muchos ejemplos de esta clase, encontramos el aria *Ya miro qué gloria* (MD 234), de la que se han consultado dos fuentes, una perteneciente a la Catedral de Salamanca con advocación a los Santos Reyes y otra a la Catedral de Coria dedicada al Santísimo¹⁰⁸³.

4. Plantillas

Poco después de su incorporación al magisterio de capilla, se pidió a Doyagüe un informe sobre la plantilla necesaria para la capilla de música¹⁰⁸⁴. Éste manifestó unos días después que los instrumentos imprescindibles eran el bajón y la trompa, “aunque si se hallase sujeto que tuviese además el agregado de tocar el oboe, y flauta sería más apreciable”¹⁰⁸⁵. A la vista de las obras de Doyagüe y de los documentos del archivo, como se explicaba en el capítulo segundo, la plantilla esencial para el compositor salmantino constaba de dos violines, dos oboes (más adelante clarinetes), dos trompas e instrumentos de acompañamiento, especialmente el bajón y los graves de cuerda¹⁰⁸⁶. En algunas obras “para órgano obligado”, éste alcanzaba un gran protagonismo, pudiendo prácticamente sustituir a la orquesta. En 1802, Doyagüe describía cuál debía ser la composición ideal de la capilla en un informe autógrafo, que muestra la búsqueda de un equilibrio entre la cuerda y el viento:

...según la capacidad de esta Iglesia y las actuales circunstancias en que se halla hoy día la Capilla de Música, la que se compone de muchas voces e instrumentos; para poner una orquesta bien ordenada y decente, según la magnificencia de este templo, son indispensables y necesarios cuatro violines buenos, dos primeros y dos segundos: una viola, un contrabajo y violón, con los demás instrumentos de viento de que se halla hoy día adornada. (...) Ésta es la que hace lucir a los buenos cantantes e igualmente a las obras¹⁰⁸⁷.

Seguramente por ahorrar, el Cabildo no siguió completamente las indicaciones del maestro, cuyas obras no suelen tener parte para viola, evidentemente porque la capilla musical no contaba con este instrumento en tiempos del compositor. Esta situación está de acuerdo con los datos de Torrente que muestran que la viola fue un instrumento infrecuente en las capillas eclesiásticas españolas, con algunas

¹⁰⁸² Este hecho ya ocurría durante el largo magisterio de Juan Martín (1755-1789), quien copió o adaptó algunos de los villancicos que había escrito muchos años antes. Un ejemplo es *Marchen a Belén*, un villancico de Reyes del que se conserva una copia de 1744 y otra de 1781, ambas se conservan en E:SA con la misma signatura (AM 29.18).

¹⁰⁸³ E:SA: AM 105.20 y E:COR: 14.07.

¹⁰⁸⁴ Se pidió este informe con motivo de la solicitud de Blas Gómez, músico de trompa, clarín, bajón, oboe, chirimía y flauta, que pedía la jubilación por llevar 48 años de servicio y encontrarse enfermo del pulmón. El Cabildo accedió y comenzó a estudiar cómo susituirle. CO 10/2/1792. E:SA: AC 63, f. 206.

¹⁰⁸⁵ CO 17/2/1792. E:SA: AC 63, f. 209.

¹⁰⁸⁶ En 1800, el mozo de coro José Aguado, exponía al Cabildo que llevaba siete años tocando la trompa y más de uno el bajón, y solicitaba algún salario por este trabajo. Doyagüe manifestó que Aguado era útil a la capilla en los dos instrumentos y sugirió que podría señalarle un salario “mas con la condición de que se aplique al oboe, pues hace falta un segundo oboe; de este modo queda el Instrumento más completo teniendo dos oboeses y dos trompas, con el otro mozo de coro que está aprendiendo”. CO 28/4/1800. E:SA: AC 64, f. 518v.

¹⁰⁸⁷ Informe firmado el 13/12/1802 y encargado por el Cabildo para decidir si contrataba al aspirante Victoriano Rodríguez. Se encuentra inserto en un libro de AC. E:SA: AC 65, f. 328.

excepciones¹⁰⁸⁸ que señala Garbayo como el caso de la catedral compostelana, cuyos maestros Buono Chiodi y Melchor López, contemporáneos de Doyagüe, utilizaron ampliamente este instrumento¹⁰⁸⁹. En copias posteriores de la música de Doyagüe, consultadas en distintos archivos, se ha añadido la viola, así como otros instrumentos “modernos”, como se explica más arriba¹⁰⁹⁰. Por otra parte, observamos que en las plantillas de Doyagüe convivían tres instrumentos graves utilizados para el acompañamiento: el violón, el violonchelo y el contrabajo¹⁰⁹¹. Este hecho era habitual en las capillas españolas de finales del siglo XVIII, antes de que violonchelo y contrabajo desplazasen al violón y terminasen sustituyéndole.

5. Géneros

Como se ha referido en los anteriores capítulos, a finales del siglo XVIII y principios del XIX, el repertorio musical que se utilizaba en los templos españoles era de dos clases: obras con texto latino, que articulaban la misa y el oficio divino, y obras con texto en lengua vernácula, que recibían el nombre de villancicos y cantadas y se interpretaban principalmente en algunas festividades litúrgicas destacadas, en especial las del ciclo de Navidad y Corpus Christi¹⁰⁹². Estas últimas tenían un carácter más efímero, aunque en algún caso se utilizaron más de una vez, como indicaremos más adelante.

En el ejercicio de su prolongada función como maestro de capilla de la Catedral de Salamanca, Doyagüe estuvo obligado a componer la música necesaria para el culto de este templo, dependiente del calendario litúrgico que se mostraba en el capítulo segundo y los compromisos con las principales instituciones de la ciudad. Entre su producción se han encontrado, hasta el momento, 103 obras con texto en latín y 198 piezas con texto en castellano con distintas estructuras, que agruparemos bajo el nombre genérico de villancicos, y que responden a la necesidad de renovar el repertorio, especialmente para las fiestas del ciclo de Navidad, Corpus Christi y la Asunción, a quién está dedicada la catedral. Como hemos detallado más atrás (tabla

¹⁰⁸⁸ La plantilla de la Capilla Real aprobada en 1739 incluía dos violas, como explica Robledo (1999): “Capilla Real”. En: *DMEH*, vol. 3, p. 126. Citado en Torrente: *Fiesta de Navidad...*, pp. 20-21.

¹⁰⁸⁹ Ver Garbayo (2007): “La viola en el ámbito eclesiástico hispano...”, *AnM*, 62, pp. 229-256. También López-Caló afirma que la viola “tardó mucho en entrar en la música de nuestras catedrales, después de contadas apariciones aisladas a fines del siglo XVI o principios del XVII”. López-Caló (1987): “Barroco-Estilo Galante...”, p. 5.

¹⁰⁹⁰ De las cerca de 700 fuentes consultadas, aparecen la viola en un total de 21, entre las que se encuentra la totalidad de piezas del Palacio Real, el ejemplar del *Te Deum*, que parece provenir de allí y se encuentra en el Conservatorio de Madrid, alguna de las copias de Zaragoza, Tuy, Mondoñedo y Valladolid, además de una misa y una lamentación de la catedral salmantina (respectivamente AM 22.49 y 100.19), donde se mezclan *particellas* antiguas y modernas.

¹⁰⁹¹ En varias obras de Doyagüe encontramos *particellas* de los tres instrumentos, de violón y contrabajo o solamente de violón. Un ejemplo es la *Lamentación 3ª del viernes* (MD 38), cuya copia salmantina contiene una *particella* que indica “violón”, ésta es de la época de Doyagüe, pues lleva la inscripción de pertenencia a la catedral, que podemos ver en la figura 4.5. Con ella conviven una con la misma mano e inscripción y otra de Astudillo, que contienen la misma música que la anterior y las indicaciones respectivas de “contrabajo” y “violonchelo”. Gándara explica que el violón fue sustituido en España por el violonchelo y el contrabajo, cuyos primeros intérpretes procedían de Italia. Ver Gándara (2000): “La escuela de contrabajo en España”. *RM*, XXIII, nº 1, pp. 147-186.

¹⁰⁹² Este tema está ampliamente documentado en Torrente (1997): *The sacred...* y Torrente (2007): “Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral”.

4.1), estas 301 obras se conservan en más de 700 fuentes repartidas en 38 archivos españoles y extranjeros, lo cual, por sí solo, ilustra la importancia de este compositor.

A continuación se realiza un repaso de la producción de Doyagüe ordenándola por géneros, y previamente se muestra un gráfico donde se aprecia la proporción entre villancicos y obras en latín, así como la distribución de estas últimas según su función litúrgica. En la tabla 4.1, presentada al principio de este capítulo, se refleja la proporción de estas obras y el número de fuentes de cada género localizadas hasta el momento dentro y fuera de Salamanca.

Figura 4.5. Esquema de la producción de Doyagüe por géneros

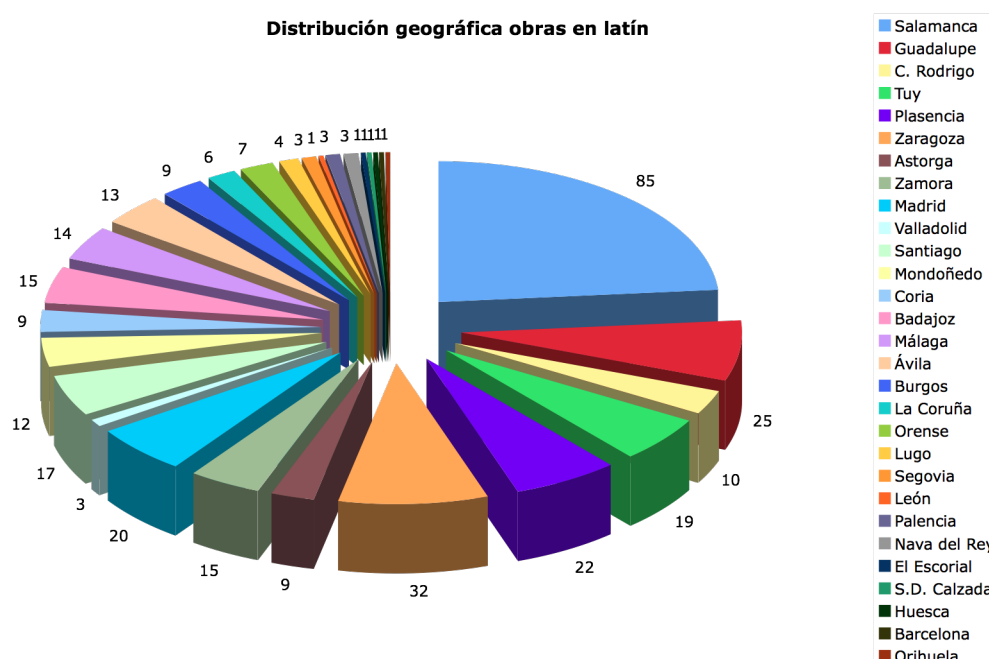


5.1 Obras con texto en latín

La música más difundida y que proporcionó más fama a Doyagüe es, sin duda, la escrita con texto en latín destinada a la Misa y al Oficio Divino. Es significativo el número de piezas de este tipo, cuyas copias, extendidas a lo largo de la geografía española, muestran claros signos de uso prolongado, como corresponde a obras pensadas con un carácter de permanencia que se interpretaban en varias ocasiones durante el año litúrgico. En la mayor parte de ellas no figura ninguna fecha de composición, por lo que es difícil datarlas, pero parece que la mayoría fueron compuestas entre la última década del siglo XVIII y los primeros años del XIX¹⁰⁹³.

¹⁰⁹³ Si consideramos la hipótesis de que Reinoso se encargó de buena parte de las composiciones en latín, al menos hasta que Doyagüe obtuvo el magisterio, éste no empezaría a componer mayoritariamente estas piezas hasta fechas próximas a su toma de posesión como maestro. Por otra parte, los responsorios llevan fecha de 1798 y las obras que ofreció a Fernando VII alrededor de 1818 habían sido compuestas evidentemente con anterioridad a esa fecha. El *Te Deum* data de 1812, como explicamos más adelante.

Figura 4.6. Distribución geográfica de las obras con texto latino



Misas

Al ser la misa el centro de la mayoría de las celebraciones religiosas de la Iglesia Católica, los compositores al servicio de los templos se esforzaron especialmente al poner música a sus textos, resaltando así las partes fundamentales de la liturgia. Como ocurre en distintos países europeos¹⁰⁹⁴, la mayor parte de los maestros españoles de esa época reflejaban en sus misas la influencia operística y el estilo de la música italiana, así como ciertos rasgos del “estilo galante” en sus adornadas melodías vocales e instrumentales. Doyagüe no fue una excepción, como prueba el estudio de sus principales misas.

Entre las misas de Doyagüe destacan especialmente cinco (véase Tabla 4.4): en *Mi bemol mayor*, *Sol mayor*, *Si bemol mayor*, *La mayor* y *Si menor*, muy difundidas en los archivos de las catedrales españolas. El resto, hasta completar un total de once, exceptuando dos credos sueltos, parecen menos significativas, algunas están incompletas y apenas están extendidas. Son especialmente interesantes la *Gran Misa en Sol mayor*, que se interpretó en el Palacio Real al menos en 1817 y en 1830, y la *Misa en Si bemol*, por ser la obra de Doyagüe de la que se guardan más copias en los archivos consultados. En la siguiente tabla se muestran las principales misas de Doyagüe indicando su número (MD) en el catálogo del Apéndice II y el número de fuentes que se han localizado. En todas las tablas representamos las tonalidades mayores con M y las menores con m.

¹⁰⁹⁴ Arnold y Harper (2001): “Mass. III. 1600-2000. En *NG*, vol. 16, pp. 77-83.

Tabla 4.4. Principales misas de Doyagüe

MD	Título	Aire	Tonalidad	Plantilla	Fuentes
1	<i>Misa en Si b M</i>	Larghetto no mucho	Si b M	SATB vns obs tps ac	26
2	<i>Misa en La M</i>	Larghetto	La M	SATB SATB vns cls tps org ac	14
3	<i>Gran Misa en Sol M</i>	Larghetto	Sol M	SATB SATB vns obs tps org obligado ac	8
4	<i>Misa en Elafa</i>	Larghetto no mucho	Mi b M	SATB SATB vns obs tps org obligado ac	7
5	<i>Misa en Si m</i>	Larghetto	Si m	SATB SATB vns obs tps ac	5

Ciñéndonos a estas cinco misas, están compuestas para cuatro voces o para ocho divididas en dos coros, el primero formado por solistas y el segundo *de ripieno*, que suele limitarse a reforzar puntualmente al primero; de esta forma podrían ser interpretadas por un solo coro. Las plantillas orquestales de las copias de Salamanca, que probablemente reflejan la idea original de Doyagüe, incluyen dos violines, dos oboes o clarinetes, dos trompas, órgano generalmente “obligado” y acompañamiento. La *particella* de órgano obligado contiene la mayor parte del material melódico de la obra y suele estar muy elaborada.

Con la excepción de la *Misa en Si menor*, que sólo tiene *Kyrie* y *Gloria*, todas constan de las cinco habituales secciones del ordinario: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*. En el *Kyrie* suelen intervenir todas las voces e instrumentos y se divide en las tres secciones que articula el texto (*Kyrie-Christe-Kyrie*) en las que suele combinar partes homófonas con pequeños fragmentos contrapuntísticos. Se excluye de este breve análisis la *Gran Misa en Sol mayor*, de la que nos ocuparemos con detenimiento más adelante.

La Misa en Si bemol (MD 1): una obra canónica

La obra de Doyagüe que más difusión alcanzó y probablemente la que más se interpretó durante un amplio intervalo de tiempo es la *Misa en Si bemol*. Esta pieza tuvo una amplia aceptación y fue copiada por numerosos músicos al servicio de templos españoles, habiéndose localizado hasta el momento 26 copias de la misma¹⁰⁹⁵. Partiendo del ejemplar conservado en Salamanca, donde presumiblemente se compuso la obra, se ha estudiado la difusión de esta misa y las distintas versiones a que sus numerosas copias han dado lugar. En este punto, cabe preguntarse por qué esta misa se copió y difundió mucho más que las otras obras del mismo género, como se ve en la tabla 4.4. Una de las principales razones parece su corta extensión¹⁰⁹⁶ y su

¹⁰⁹⁵ Las numerosas partituras y *particellas* que se encuentran en estas fuentes de diversas épocas y manos, atestiguan el interés que despertó esta obra y su interpretación habitual. En algunas de estas copias figura el nombre del copista y detalles relativos a su interpretación.

¹⁰⁹⁶ El *Kyrie* (Larghetto no mucho) sólo tiene 18 compases, 4 para el primer *Kyrie*, 3 para el segundo y 6 para el tercero. El *Gloria* tiene tres secciones: *Et in terra* (allegro assai, 121 compases), *Quoniam* (Presto no tanto, 27 compases) y *Cum Sancto Spiritu* (Presto, 49 compases). El *Credo* se estructura a su vez en tres *Patrem omnipotentem* (Allegro con brio, 87 compases) y *Et incarnatus* (Despacio, 35 compases), *Et resurrexit* (Allegro, 132 compases). El *Sanctus* consta de *Sanctus* (Largo, 15 compases) y *Hosanna* (Presto no mucho, 17 compases). El *Agnus Dei* sólo tiene una sección (Largo, 24 compases).

menor envergadura frente a la inicialmente más famosa *Gran Misa en Sol mayor*, lo que resultaba muy práctico en tiempos de penuria¹⁰⁹⁷.

De las dos partituras que se conservan en Salamanca, una está muy usada y deteriorada y se aprecia en ella la caligrafía de Borreguero; el otro ejemplar es una copia claramente más moderna, a la que se ha puesto el título en letras doradas. En el ángulo inferior derecho se ha anotado “Salamanca, 16 de abril del 93” con una rúbrica debajo, lo que indica que la obra volvió a copiarse en 1893, seguramente con vistas a alguna ocasión puntual; este segundo ejemplar tiene pocas señales de uso, algo lógico en una época en que ya se estaba dejando de interpretar la música de Doyagüe¹⁰⁹⁸.

La diferencia más destacable entre las distintas fuentes se encuentra en el *Agnus Dei* que, en todos los casos, está relacionado con otra de las cinco secciones de esta misa, que ha generado principalmente dos versiones, que llamaremos versión 1 y versión 2 en el orden en que se expone a continuación. En el caso de la copia salmantina, cuyo *Agnus Dei* coincide con otras diez fuentes¹⁰⁹⁹, el comienzo de esta parte es muy similar al del *Sanctus*. De la segunda versión se han consultado doce copias¹¹⁰⁰, cuyo *Agnus Dei* comienza de la misma forma que el *Kyrie*, aunque después continúa de manera distinta; en la versión de Orense¹¹⁰¹, el tiple se inicia con pequeñas diferencias que también se muestran en Apéndice II. Algo parecido ocurre en las copias de Santiago y Zamora¹¹⁰². Desconocemos a qué versión corresponden los restantes ejemplares, pues el incipit del *Agnus Dei* no consta en algunos catálogos.

Si se presta atención a la distribución geográfica de estas fuentes, se observa que la versión 1 está presente en los centros más próximos a Salamanca, además de en Tuy, Zaragoza y Málaga. La versión 2, además de aparecer en Zamora, Valladolid y en el Monasterio de las Descalzas Reales, se encuentra en catedrales del norte de España, especialmente en Galicia. Un caso singular es el de la Catedral de Tuy donde, bajo la misma signatura (E:TUc: 30/3), se guardan dos copias, cada una de una versión; en la correspondiente a la versión 1 aparece el nombre de Bastida, apellido de varios músicos que trabajaron en la Catedral de Ciudad Rodrigo.

¹⁰⁹⁷ Recordemos que en marzo de 1855, con motivo de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, Borreguero indicaba que no podría dirigir la *Gran Misa* de Doyagüe, por falta de efectivos, acordándose que escogiese otra misa más sencilla del mismo autor. CE 27/2/1855. E:SA: AC 75, f. 291v. Santiago Tejero calificó la misa en Si bemol mayor de “más ligera” que otras misas de Doyagüe en “Noticia de algunas obras del Señor D. Manuel José Doyagüe, que cediendo a nuestra amistad nos ha remitido un modesto y digno discípulo suyo”. *El Salmantino*, nº 9, 29/4/1843, p. 71.

¹⁰⁹⁸ No sabemos con seguridad si se dejó de utilizar la música de Doyagüe en la Catedral salmantina de forma gradual o repentina. Por ejemplo, la noticia de que en 1886 se interpretó en la iglesia de la Purísima de Salamanca el *Magnificat*, señala “que por tanto tiempo no había resonado en los templos de Salamanca”, lo que sugiere que se había dejado de interpretar la música de Doyagüe en la ciudad. BE 33, p. 64. Sin embargo, a finales del siglo XIX seguía oficialmente en vigor el acuerdo del Cabildo de abril de 1848, al que nos hemos referido en el capítulo segundo, que indicaba que en la Catedral salmantina sólo debía utilizarse la música de Doyagüe.

¹⁰⁹⁹ Éstas son E:Ac: 7/3; E:COR: 14.05; E:SE: 140/5; E:SE: 140/4; E:TUc: 30/3; E:P: 15/2; E:P: 48/1; E:P: 15/10; E:Zac: D-182/1497; E:MA: 37-4, como se muestra en el apéndice correspondiente.

¹¹⁰⁰ E:Buc: 80/8; E:As: 7-35; E:TUc: 30/3; Colegiata Coruña: 2.2.16-K.1.2; E:Mdr: 2/7; E:V: 2/18; E:Sc: 135/1; E:Sc: 135/3; E:MON: 42/5.

¹¹⁰¹ E:OR: 43/3.

¹¹⁰² En la Catedral de Zamora la copió Dionisio Pérez en la década de los ochenta del siglo XIX, en que Pérez estaba activo como copista. López-Calo (1987): *La música en la Catedral de Zamora*, p. 298, 323 y otras.

Además de estas dos versiones principales, se ha encontrado una tercera en el Monasterio de Guadalupe. Esta copia está firmada en aquella localidad por José Cordero¹¹⁰³, y se concluyó el 17 de agosto de 1888, interpretándose el 8 de septiembre del mismo año durante la fiesta de la Virgen, principal celebración de ese monasterio. En este caso es indudable que fue Cordero, del que hablamos más adelante, quién adaptó la pieza, algo que hizo con numerosas obras de distintos compositores.

A la vista de estos datos, podría deducirse que la versión 1 se debe a Doyagüe, pues es la que se conserva en la Catedral de Salamanca, mientras que no se puede asegurar nada respecto del *Agnus Dei* de la versión 2, que podría ser obra del mismo Doyagüe o de alguno de los maestros de capilla de una catedral del Norte de España, a partir de la que se realizaron nuevas copias. En la Catedral de Segovia se conserva un arreglo de esta misa para dos tiples, bajo, fígle y órgano obligado¹¹⁰⁴, que corresponde a la versión 1, adaptada seguramente por el maestro de capilla a los medios de que disponía. El ejemplar de la Catedral de Orense, copiado en septiembre de 1844, está firmado y rubricado sobre las iniciales B. R., que podrían corresponder a Bernardo Rotea Alonso, que fue organista de la Catedral orensana¹¹⁰⁵.

Como es lógico, entre las 26 copias consultadas de esta *Misa en Si bemol*, existen variantes menores, como son la adición o supresión de notas de los acordes fundamentalmente en el violín, o pequeñas diferencias en alguna de las voces, como en la Catedral de Santiago, que conserva dos copias: una de ellas¹¹⁰⁶ se ajusta a la versión 2 y la otra fuente¹¹⁰⁷ tiene un comienzo distinto en el tiple, con cuya música se inicia también el *Agnus Dei*, que coincide a su vez con la copia de la Catedral de Zamora¹¹⁰⁸.

Como veíamos más arriba, a esta misa se le añadió una flauta en la Catedral de Coria, figurando en la partitura la fecha de 1819 y en la nueva *particella* la de 1855¹¹⁰⁹. Así, se tiene la fecha en que probablemente comenzó a interpretarse esta obra en Coria y la prueba de que aún sonaba allí esta misa a mediados del siglo XIX. En Zaragoza, al final de la partitura¹¹¹⁰ consta el nombre “Valle”, que podría corresponder a Bernardino del Valle (1849-1928), infante en La Seo hasta 1863 y discípulo predilecto de Domingo Olleta, que falleció en Las Palmas de Gran Canaria, donde fue director de orquesta¹¹¹¹.

¹¹⁰³ Recordamos que José Cordero Collado realizó numerosas copias de obras del archivo de Guadalupe y las adaptó a la agrupación que dirigía. Ver Sojo (1908): “La música sagrada en el Monasterio de Guadalupe”. En *Guadalupe*, 45 (1908), p. 636 y García Rodríguez (2003): *Coro de Guadalupe: Historia y Arte*, p. 176.

¹¹⁰⁴ E:SE: 140/4.

¹¹⁰⁵ E:OR: 43/3.

¹¹⁰⁶ E:Sc: 135/3.

¹¹⁰⁷ E:Sc: 135/1.

¹¹⁰⁸ E:ZA: 28/2.

¹¹⁰⁹ Donde se lee “Esta flauta la puso Cándido Morellán en Dic. de 1855”. E:COR. 14.05. El catálogo de Coria se puede consultar en http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/coria/catalogo_coria.htm (junio 2009).

¹¹¹⁰ E:Zac: D-342/3988 (2).

¹¹¹¹ Siemens (1991): “El compositor Bernardino Valle...”.

La copia de la Catedral de Mondoñedo es interesante por las numerosas inscripciones de los niños de coro y abundantes señales de uso. Todo ello demuestra que, al menos hasta 1903, se cantaba todos los años en aquella catedral. En una inscripción se hace referencia al “Maestro de Capilla D. José Pacheco, que murió el año de 1865 a los 85 años de edad”¹¹¹². Estos datos demuestran el aprecio que se tenía en Mondoñedo por esta misa, cuya interpretación anual llegó al menos a la fecha en que se promulgó el *Motu Proprio* de Pío X.

Esta *Misa en Si bemol a 4 y a 8*, con violines, oboes, trompas y contrabajo, tiene la misma tonalidad en todas sus partes, con la excepción de *Et incarnatus*, que está en Mi bemol mayor. El *Kyrie* es muy breve con una sola intervención de cada una de las tres frases. La textura de las voces es predominantemente homófona, salvo algunos breves pasajes fugados. La estructura de esta misa se muestra en la tabla 4.5.

Tabla 4.5. Estructura de la *Misa en Si bemol*

Secciones	Aire	Compás	Tonalidad	Textura
Kyrie	Larghetto no mucho	C	Si b M	Homofónica
Gloria:				
<i>Et in terra</i>	Allegro assai	C	Si b M	Homofónica-algún solo
<i>Quoniam</i>	Presto no tanto	2/2	Si b M	Homofónica
<i>Cum Sancto spiritu</i>	Presto	2/2	Si b M	Homofónica-imitaciones
Credo:				
<i>Patrem omnipotentem</i>	Allegro con brio	C	Si b M	Homofónica-algún solo
<i>Et incarnatus</i>	Despacio	3/4	Mi b M	Solo de tenor-coro 1
<i>Et resurrexit</i>	Allegro	3/4	Si b M	Homofónica-dúos
Sanctus:				
<i>Sanctus</i>	Largo	3/4	Si b M	Homofónica
<i>Hosanna</i>	Presto no mucho	2/2	Si b M	Homofónica
Agnus Dei (versión 1)	Largo	3/4	Si b M	Homofónica
Agnus Dei (versión 2)				
<i>Agnus Dei</i>	Moderato	C	Si b M	Homofónica
<i>Dona eis pacem</i>	Presto	2/2	Si b M	Homofónica-imitaciones

Misa en La mayor (MD 2)

La *Misa en La mayor* es “a 4 y a 8” con violines, clarinetes, trompas, órgano obligado y acompañamiento; todas sus partes están en la tonalidad principal, excepto *Et incarnatus*, que está en La menor. La textura predominante es la homofónica, especialmente en el *Kyrie*, *Sanctus* y *Agnus Dei*. Al final del ejemplar de Astudillo de la Catedral de Salamanca, el copista añadió: “El 1^{er}. violín está revisado con el órgano obligado y también el bajo; estando bien uno y otro”. Santiago Tejero calificaba esta misa de “bien cortada y ligerita”¹¹¹³. Consta de las siguientes secciones:

Tabla 4.6. Estructura de la *Misa en La mayor*

Secciones	Aire	Compás	Tonalidad	Textura y observaciones
Kyrie	Larghetto	3/4	La M	Homofónica
Gloria				
<i>Et in terra</i>	Allegro	3/4	La M	Homofónica
<i>Gratias agimus tibi</i>	(Allegro)	3/4	La M	Homofónica con diálogos AT

¹¹¹² E:MON: 42/5.

¹¹¹³ “Noticia de algunas obras...”. *El Salmantino*, nº 9, 29/4/1843, p. 71. El número completo de esta publicación se edita en el Apéndice I.

Secciones	Aire	Compás	Tonalidad	Textura y observaciones
<i>Quoniam</i>	(Allegro)	3/4	La M	Pasajes imitativos
Credo				
<i>Patrem omnipotentem</i>	Allegro	3/4	La M	Homofónica
<i>Et incarnatus</i>	Larghetto	3/4	La m	Dúo AT
<i>Et resurrexit</i>	Allegro moderato	C	La M	Homofónica con solo de T y dúo AT en la parte central
Sanctus				
<i>Sanctus</i>	Largo	3/4	La M	Homofónica
<i>Hosanna</i>	Allegro assai	3/4	La M	Homofónica
Agnus Dei	Larghetto	3/4	La M	Homofónica

Misa en Mi bemol mayor (MD 4)

La *Misa en Mi bemol mayor* está escrita “a 4 y a 8” con violines, oboes, trompas en Mi bemol, órgano obligado y acompañamiento; en la partitura sólo constan cuatro voces. Igual que ocurriría con la misa anterior, todas las secciones están en la tonalidad principal, con la excepción de *Et incarnatus*. Destaca una modulación enharmónica al final de la sección *Et in terra*, donde la armadura cambia a tres sostenidos coincidiendo con las palabras “miserere nobis”. La obra consta de las siguientes partes:

Tabla 4.7. Estructura de la *Misa en Mi bemol mayor*

Secciones	Aire	Compás	Tonalidad	Textura y observaciones
Kyrie	Larghetto	3/4	Mi b M	Homofónica
Gloria				
<i>Et in terra</i>	Allegro	C	Mi b M- La M- La m- Do m- Si b M- Mi b M	Homofónica con solos y dúos
<i>Quoniam</i>	Allegro assai	C	Mi b M	Homofónica
Credo				
<i>Patrem omnipotentem</i>	Allegro moderato	C	Mi b M	Homofónica con solos y dúos
<i>Et incarnatus</i>	Despacio no mucho	3/4	La b M	Solo de T-Dúo ST
<i>Et resurrexit</i>	Allegro un poco vivo	C	Mi b M	Homofónica con dúos
Sanctus				
<i>Sanctus</i>	Larghetto no mucho	3/4	Mi b M	Homofónica
<i>Hosanna</i>	Presto de dos tiempos	2/2	Mi b M	Homofónica
Agnus Dei	Andante	2/4	Mi b M	Homofónica alternando con solos

Según Tejero, esta “Misa por elafa” es “preciosa, más ligera que la anterior [la *Misa en Sol mayor*]: esta *Misa* y la anterior las envió el autor a la Capilla Real, donde se cantan”¹¹¹⁴. Aunque documentalmente no hemos encontrado ninguna referencia al envío a la Corte de esta *Misa*, en el Palacio Real se conserva un ejemplar de la misma, fechado en 1818¹¹¹⁵, que reafirma el interés de Doyagüe por enviar sus principales obras a Fernando VII. Este hecho, junto con la afirmación de Tejero, no hace más que corroborar la idea que venimos defendiendo, de que el mismo Doyagüe impulsó la difusión de su música enviando sus obras a los principales centros de la península.

¹¹¹⁴ *Ibidem*, p. 71.

¹¹¹⁵ E:Mp: Caja nº 753, expte 464.

Misa en Si menor (MD 5)

La *Misa en Si menor* es “a 4 y a 8” con violines, oboes, trompas, órgano y acompañamiento. Consta de dos secciones: Kyrie y Gloria. El Kyrie (Larghetto en Si menor) tiene textura homofónica. El Gloria alterna los pasajes homofónicos con algún solo de tiple y dúo de tenor-tiple y obedece a la siguiente estructura:

Tabla 4.8. Estructura de la *Misa en Si menor*

Secciones	Aire	Compás	Tonalidad	Textura y observaciones
Kyrie	Larghetto	C	Si m	Homofónica
Gloria				Homofónica con solos de S y dúos de ST
<i>Et in terra</i>	Allegro moderato	3/4	Re M	Homofónica con alguna imitación, solos y dúos
<i>Qui tollis</i>	Larghetto moderato	3/4	Mi b M-Si b M- Fa M-Do M- Do m-Re m	Homofónica
<i>Quoniam</i>	Allegro assai	C	Re M	Comienzo imitativo- Homofónica
<i>Cum Sancto Spiritu</i>	Larghetto	6/8	Re M	Homofónica (coro 1)
<i>Amen</i>	Presto	2/2	Re M	Homofónica

Oficio y misa de difuntos

Entre las obras de Doyagüe más citadas en la bibliografía se encuentran el *Oficio* (MD 14-19) y la *Misa de difuntos* (MD 20); sus copias se guardan en 12 archivos religiosos españoles con evidentes signos de haber sido utilizadas con frecuencia. Las partes del *Oficio* no aparecen en su totalidad en los centros consultados, mientras que de la *Misa* se han encontrado siete fuentes; las partes *In memoriam*, *Dies irae* y *Lux aeterna* se encuentran únicamente en el Monasterio de Guadalupe, lo que parece indicar que en Salamanca estas partes se cantaban en canto llano¹¹¹⁶. Esta música sonó en la Catedral de Salamanca al final de la Guerra de la Independencia, durante las honras fúnebres por “el eterno descanso de los ilustres guerreros y patriotas españoles” fallecidos en la contienda, con la asistencia del gobernador militar y los oficiales españoles y británicos que se encontraban en la ciudad¹¹¹⁷.

Como se documentó en el primer capítulo, estas piezas también se interpretaron durante el homenaje que tributó a Doyagüe el Ayuntamiento de Salamanca cuatro meses después de su muerte y en los actos del cincuentenario y del centenario de la muerte del compositor. Según Salustiano Ruiz, el *Oficio de Difuntos* “es una obra perfecta; en ella se halla expresado con belleza y dignidad cuanto dice su sagrada letra; escuchándolo parece se oyen los sordos remordimientos de los sepulcros”¹¹¹⁸. En la construcción de la leyenda que rodeó a Doyagüe, como se explica en el primer capítulo, hubo lugar para esta música, cuando se presenta al compositor en plena

¹¹¹⁶ E:GU lg. 11-13.

¹¹¹⁷ “Principió la función con la vigilia de difuntos, música del célebre D. Manuel Doyagüe, maestro de capilla de esta santa Iglesia”. *Diario del Gobierno de Salamanca y su provincia*, nº 114, pp. 515-516.

¹¹¹⁸ Ruiz (1843). *El Salmantino*, p. 69.

agonía final, recuperando la consciencia para entonar su *Parce mihi*¹¹¹⁹. Así, se estableció un paralelismo con la figura de Mozart a quien también se muestra en sus últimas horas cantando el *Requiem* que dejó inconcluso.

Tabla 4.9. Estructura del *Oficio de Difuntos*

MD	Pieza	Situación	Aire	Comp	Ton	Plantilla	Fuentes
14	<i>Regem cui</i>	Invitatorio	Magestuoso	C	Mi b M	SATB SATB vns obs ac	9
15	<i>Domine ne in furore</i>	Salmo 2º del 1er nocturno	Andante	2/4	Do m	SATB SATB vns obs ac	4
16	<i>Parce mihi</i>	1ª lección	Larghetto no mucho	3/4	Fa m	SATB SATB vns fls fags tps ac	7
17	<i>Parce mihi</i>	1ª lección	Despacio	C	Si m	T vns fls fag ac	1
18	<i>Taedet animam meam</i>	2ª lección	Andante moderato	C	Mi b M	SATB SATB vns fls fags tps ac	3
19	<i>Manus tuae</i>	3ª lección	Andante moderato	3/4	Si b M	SATB SATB vns fls fgs tps ac	3
21	<i>Peccantem</i>	Motete difuntos	Largo	C	Fa m	SATB vls ac	8

Tabla 4.10. Estructura de la *Misa de Difuntos* (MD 20)

Sección	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla
<i>Requiem aeternam</i>	Majestuoso	C	Mi b M	SATB SATB vns obs fags tps ac
<i>[In memoriam]</i>	Largo	3/4	Do m	Id.
<i>[Dies irae]</i>	Allegro	2/4	Do m	Id.
<i>Domine Iesu</i>	Majestuoso	3/4	Fa m	Id.
<i>Sanctus</i>	Larghetto	C	Mi b M	Id.
<i>Agnus Dei</i>	Larghetto no mucho	3/4	Mi b M	Id.
<i>[Lux aeterna]</i>	Andante majestuoso	2/4	Mi b M	Id.

Lamentaciones

Como se comentó en el segundo capítulo, en la liturgia católica las lecturas correspondientes al primer nocturno de los maitines del Triduo Sacro eran los versos de las lamentaciones de Jeremías. En la época de Doyagüe, los maitines ya no se celebraban de madrugada en las catedrales, teniendo lugar durante la tarde del día anterior después de las vísperas. De esta forma, se cantaban tres lamentaciones en las tardes del Miércoles, Jueves y Viernes Santo, divididas en varias secciones, precedida cada una de ellas de una letra del alefato a la que suele corresponder un largo melisma¹¹²⁰. Mientras en Europa había decaído el cultivo de las lamentaciones, los autores españoles del siglo XIX compusieron abundantes obras de este género, presentes en los archivos de las catedrales de todo el país. Entre los maestros más destacados, Olarte¹¹²¹ cita a Pedro Aranaz, Manuel Doyagüe y Mariano Rodríguez de Ledesma, los dos primeros dentro del estilo de finales del siglo XVIII y el último,

¹¹¹⁹ Recordemos que, según Cherner, “expiró cantando el *parce mihi* con la majestad de un ángel que se eleva al cielo”. En Luna (1880): “El miserere...”, p. 522.

¹¹²⁰ González Marín (2000): “Lamentación”. En: *DMEH*, Vol. 6, pp. 719-726.

¹¹²¹ Olarte (1991): “Evolución de la forma Lamentación..”, pp. 497-499. Citado en Irving (2004): “The lamentations...”, p. 244.

según Garrido, con un lenguaje más innovador, próximo al de Carl Maria von Weber¹¹²².

Según las prescripciones litúrgicas, en las funciones de Semana Santa no podía usarse el órgano, por lo que en las catedrales españolas se empleó para esta música el arpa hasta mediados del siglo XVIII y posteriormente el clave, que terminó siendo sustituido por el *pianoforte*¹¹²³. Así ocurrió en la Catedral de Salamanca donde el arpa dejó de utilizarse en tiempos de Juan Martín, por lo que no aparece en las lamentaciones de Doyagüe, que presentan casi indistintamente acompañamientos de clave y piano, incluyendo a veces *particellas* de ambos instrumentos, como se observa más abajo en la correspondiente tabla.

En las lamentaciones de Doyagüe, como en algunas de su maestro Martín, la letra hebrea no abre la correspondiente sección, sino que sirve para cerrar musicalmente la sección anterior. Este hecho entronca con las afirmaciones de González Marín sobre las lamentaciones de García Fajer, a las que califica como “ejemplo de transición al estilo clásico”¹¹²⁴. Según el mencionado autor, “por lo que respecta a la división en secciones en función del texto, los números de las lamentaciones de García suelen componerse de un verso más la letra que debería preceder al siguiente, procedimiento que se utilizó de manera regular a lo largo del s. XIX”. Podemos comprobar este rasgo en las dos lamentaciones de Fajer incluidas en el séptimo volumen de la *Lira Sacro Hispana* de Eslava.

Se han identificado un total de 17 lamentaciones de Doyagüe, cuyo listado se muestra más abajo y, de forma detallada en el Apéndice II. No se ha encontrado ninguna lamentación primera para el jueves, aunque entre las partituras que estaban en poder de Doyagüe había una obra de esta clase, que no figura en el catálogo de García Fraile¹¹²⁵; esta pieza se ha comprobado que es de García Fajer, cuyo nombre consta en otra copia conservada en el mismo archivo¹¹²⁶. No sabemos si Doyagüe compuso una obra de este tipo, pero en el listado que entregó Astudillo cuando en 1868 dejó el magisterio, no figura ninguna lamentación primera del jueves a nombre de Doyagüe, aunque sí hay una de García Fajer y otra de Borreguero¹¹²⁷. De estas *Lamentaciones* de Semana Santa afirmaba Santiago Tejero que son

soberbias, especialmente las dos a ocho (primera del miércoles y primera del viernes), la tercera del miércoles de contralto con piano obligado, lindísima y de un gusto elegante compuesta el año de 1814; la del jueves de tenor, con aquel *in tenebrosos* que, cantado por un hombre que sienta, traslada al auditorio a la región de los muertos; y la tercera del viernes, que sin duda no la hubiera puesto (o cantado) con más propiedad el mismo

¹¹²² Garrido (2002): “Rodríguez de Ledesma, Mariano Nicasio”. En: *DMEH*, vol. 9, p. 300.

¹¹²³ López-Calo (1987): “Barroco-Estilo Galante-Clasicismo”, p. 11.

¹¹²⁴ González Marín (2000): “Lamentación”. En: *DMEH*, Vol. 6, pp. 719-726.

¹¹²⁵ García Fraile (1981): *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*.

¹¹²⁶ E:SA: AM 19.14, que coincide con AM 100.24 donde figura el nombre de Fajer. Según la información proporcionada por Luis Antonio González Marín en conversación personal hay una copia en Zaragoza con el nombre de Fajer en E:Zac: D-149/1239.

¹¹²⁷ Este listado se edita en el Apéndice I. *Obras de Música que entrega en 2 de Marzo de 1868, el Sr. D. Manuel Astudillo. Director interino de la Capilla de Música de esta Santa Basílica Catedral*. E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 10.

Jeremías. El versículo *Christus factus est pro nobis* no se puede poner con más novedad y precisión¹¹²⁸.

Tabla 4.11. Listado y características de las Lamentaciones

MD	Título	Función	Aire	Comp	Ton.	Plantilla	Fuentes
22	<i>Incipit lamentatio</i>	1ª mie	Largo	C	Mi b M	SATB SATB vns fl cls fags tps ac	5
23	<i>Vau. Et egressus</i>	2ª mie	Larghetto	3/4	Mi b M	S vns cls tps fags ac	6
24	<i>Iod. Manum suam</i>	3ª mie	Larghetto	3/4	Fa M	B vns fl cls tps fags ac	7
25	<i>Iod. Manum suam</i>	3ª mie	Larghetto	C	Mi b M	A vns cls fags tps ac pf.	3
26	<i>Iod. Manum suam</i>	3ª mie	Largo	3/4	Do m	A vns fls cls tps fag ac	1
27	<i>Iod. Manum suam</i>	3ª mie	Largo	3/4	Sol M	SSAT vns ac	1
28	<i>Iod. Manum suam</i>	3ª mie	Largo	C	Mi b M	B vns ob tps ac	1
29	<i>Lamed. Matribus</i>	2ª jue	Larghetto	C	Mi b M	A vns cls tps fags ac	5
30	<i>Lamed. Matribus</i>	2ª jue	Largo	3/4	Sol m	S vns fls tps fag ac	1
31	<i>Aleph. Ego vir</i>	3ª jue	Andante moderato	C	Mi b M	T vns tps fags ac	3
32	<i>Aleph. Ego vir</i>	3ª jue	Majestuoso	3/4	Re m	B vns va fls tps ac	1
33	<i>Aleph. Ego vir</i>	3ª jue	Andante moderato	3/4	Re m	B vns, tps vln cb	1
34	<i>Aleph. Ego vir</i>	3ª jue	Larghetto	C	Si b M	T vns ac	1
35	<i>De lamentatione</i>	1ª vie	Larghetto no mucho	3/4	Fa m	SATB vns fl cls fag ac	6
36	<i>Aleph. Quomodo</i>	2ª vie	Larghetto	3/4	Si b M	B vns ac	1
37	<i>Aleph. Quomodo</i>	2ª vie	Andante	C	Mi b M	SS o AT vns obs cls fgs tps ac	3
38	<i>Incipit oratio</i>	3ª vie	Larghetto	3/4	Fa m	T vns cls tps fags ac	4

En el cuadro anterior se observa que, excepto tres en que intervienen cuatro u ocho voces y una que es a dúo, las lamentaciones de Doyagüe son fundamentalmente para una sola voz, generalmente con acompañamiento de toda la orquesta. Como indica David Irving¹¹²⁹, estas piezas podrían encuadrarse dentro del “estilo galante” por sus melodías adornadas con numerosos mordentes, síncopas, puntillos y otros elementos propios de este estilo. Con excepción de tres fuentes¹¹³⁰ y la afirmación de Santiago Tejero que se ha transcrito más arriba, no consta la fecha de composición o copia de estos ejemplares aunque, por las características mencionadas por Irving y el hecho de que Doyagüe no parece haberse dedicado a la música en latín hasta tomar posesión del magisterio, cabe suponer que datan fundamentalmente de los últimos años del siglo XVIII y las dos primeras décadas del siglo XIX.

En la cita anterior afirma Tejero que las primeras lamentaciones del miércoles y viernes son para ocho voces¹¹³¹. Sin embargo, según mostramos en la tabla 4.11, en el caso de la segunda de estas piezas (MD 35) en la partitura y las *particellas* aparecen solamente cuatro voces, mientras en la portada se expresa “a 4 y a 8”. Ésta es una de las numerosas obras de Doyagüe en las que, en caso de contar con los medios

¹¹²⁸ “Noticia de algunas obras del Señor D. Manuel José Doyagüe...”, p. 71. Este discípulo, como se explica en el periódico, era Santiago Tejero.

¹¹²⁹ Irving (2003): *Lamentation settings...*, p. 102.

¹¹³⁰ En dos ejemplares de Guadalupe (E:GU: Lg. 3-23 y Lg. 3-25), constan respectivamente las fechas de 1804 y 1833, mientras que una copia de Zamora (E:ZA: 28/8) es de 1827. Estos datos hacen referencia a la fecha de copia y no permiten deducir con rigor la de su composición.

¹¹³¹ En la época de Doyagüe en las obras a ocho voces intervenían un coro de solistas y otro *de ripieno*, y solían contener *particellas* para los cuatro componentes de cada coro.

suficientes, intervendría un segundo coro con la única función de reforzar al primero. El hecho de que precisamente estas dos lamentaciones cuenten en su plantilla con mayor despliegue de voces sirve para destacar la importancia del momento litúrgico al que pertenecen; la primera de ellas abre el ciclo de las lamentaciones, mientras la segunda es la primera de estas obras que se cantaba el viernes, el día más importante del Triduo Sacro.

Himnos

Genitori / Tantum ergo

El *Pange lingua*, al que pertenecen las estrofas que comienzan por *Genitori* o *Tantum ergo*, es un himno al Santísimo Sacramento, propio de las fiestas del Corpus y de otras ocasiones en que se expone el Santísimo, constando la inscripción “para reservar” en alguno de ellos. De Doyagüe se han localizado cinco *Genitori* o *Tantum ergo*, según la estrofa del himno que se tome. Casi todos se encuentran, además de en Salamanca, en catedrales gallegas y en Zaragoza. A continuación, se hace una relación de estas piezas señalando sus principales características y el número de fuentes conservadas.

Tabla 4.12. Listado y características de los *Genitori*

MD	Título	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla	Fuentes
39	<i>Genitori a 8 con violines</i>	Andante moderato	3/4	Re M	SATB SATB vns tps ac	6
40	<i>Genitori a 8 voces</i>	Allegro moderato	3/4	Do M	SSATB vns cls tps ac	7
41	<i>Genitori a 4</i>	Andante moderato	3/4	Do M	SATB vns fls fags tps ac	9
42	<i>Genitori a 4</i>	Andante	3/4	Do M	SATB vns tps vln org	2
43	<i>Tantum ergo a 4 a voces solas</i>	No consta	3/4	Re M	SATB ac	1

Excepto la última pieza, cuya única copia consultada se encuentra en el archivo de la Catedral de Tuy, en todas interviene la orquesta. En los dos *genitori* a ocho voces, alternan frecuentemente los dos coros cantando cada verso en primer lugar el segundo coro y repitiéndolo el primero, con un diálogo continuo entre los dos grupos vocales. La textura de las voces es, en todo momento, homofónica. En comparación con las lamentaciones y otras obras con pasajes solísticos, en los *genitori* se observa una mayor austeridad, sin adornos en las voces y armonía más sencilla. Esto podría deberse a la búsqueda consciente de una mayor simplicidad al utilizarse estas obras estando el Santísimo presente.

Te Deum

El *Te Deum* es un himno de acción de gracias que se canta al final de los maitines de los días solemnes y en las ocasiones especiales en que se agradece a Dios los favores recibidos¹¹³². De acuerdo con Muneta, los *Te Deum* de los compositores de finales del siglo XVIII comienzan por un prelude orquestal e intercalan a lo largo

¹¹³² Ver Steiner, Falconer y Cadwell (2001). “Te Deum”. En: *NG*, vol. 25, pp. 190-193.

de la pieza varios solos, dúos y partes corales¹¹³³. De Doyagüe se conservan dos piezas de este género: el famoso *Te Deum* que dirigió en Madrid en 1817 ante Fernando VII e Isabel de Portugal y que se difundió ampliamente, y otro, mucho menos conocido, del que sólo se ha encontrado una copia en Salamanca y otra en Badajoz. Del primero de ellos se tratará ampliamente más abajo, por ser una de las piezas que hemos decidido analizar. El segundo está escrito para ocho voces en dos coros con violines, oboes, trompas y acompañamiento.

Tabla 4.13. Listado y características de los *Te Deum*

MD	Título	Aire	Comp	Ton.	Plantilla	Fuentes
44	<i>Te Deum</i>	Allegro un poco vivo	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac	7
45	<i>Te Deum</i>	Allegretto	C	La m	SATB SATB vns obs org ac	2

Salmos

Los salmos más destacados de Doyagüe son los que compuso para vísperas y para la nona del día de la Ascensión, que era uno de los momentos solemnes de la liturgia de la catedral. Para estas horas del oficio realizó el compositor salmantino algunas de sus obras más difundidas que, junto con los misereres, le proporcionaron una buena parte de su fama. Más abajo se muestran dos tablas, la primera dedicada a los salmos en general y la segunda a los misereres que, aunque son salmos, dada su importancia en la carrera de Doyagüe los situamos en un apartado diferente.

Tabla 4.14. Listado y características de los salmos de Doyagüe

MD	Título	Aire	Comp	Ton	Plantilla	Fuentes
46	<i>Dixit Dominus a 5</i>	Allegro no mucho	C	Fa M	T SATB vns obs tps org ac	9
47	<i>Dixit Dominus a 8</i>	Larghetto	C	Sol M	SATB SATB vns obs tps ac	4
48	<i>Beatus vir</i>	Allegro	C	Do M	A SATB vns cls tps ac	4
49	<i>Beatus vir</i>	Larghetto	3/4	Do m	SATB vns tps ac	8
50	<i>Laudate Dominum</i>	Allegro	3/4	Do M	SATB SATB vns tps ob ac	4
51	<i>Laetatus sum</i>	Allegro no mucho	3/4	Re M	T SATB vns obs tps ac	5
52	<i>Lauda Ierusalem</i>	Allegro	C	Sol M	A SATB vns cls tps org ob orgII, ac	12
53	<i>Lauda Ierusalem</i>	Allegro	C	Si b M	SATB SATB vns cb	1
54	<i>Credidi</i>	Allegro	C	Si b M	SATB SATB vns cls tps ac	5
55	Gloria del salmo <i>Credidi</i>	Andante moderato	3/4	Do M	A; vns, ob o cl, ac	1
56	<i>Domine ad adiuvandum</i>	Allegro spiritoso	C	Re M	SATB SATB vns obs cls tps org ac	2
57	<i>Mirabilia</i>	Allegro	C	Re M	SATB SATB vns cls tps org ac	12
58	<i>Principes persecuti</i>	Allegro	3/4	Do M	SATB SATB vns cls tps org ac	10
59	<i>Domine Dominus</i>	Allegro spiritoso	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac	1
60	<i>Domini est terra</i>	Allegro	C	Mi b M	SATB SATB vns obs tps org ac	1

La hora de vísperas es una de las principales del Oficio Divino y era cantada con gran solemnidad la tarde del día anterior a los principales días festivos. Como

¹¹³³ Muneta (1986): “La Música Sacra...”, p. 60.

otros compositores, Doyagüe puso música a los principales salmos de vísperas, como *Dixit Dominus*, *Beatus vir*, *Laudate Dominum*, *Laetatus sum*, *Lauda Ierusalem* y *Credidi*. Hasta el momento, se conocen dos *Dixit Dominus* de Doyagüe, el primero de los cuales se encuentra entre las obras más difundidas de este autor con nueve fuentes localizadas hasta el momento. Se trata de una pieza, en Fa mayor, para tenor solista, llena de pasajes virtuosísticos para esta voz, que va acompañada de un coro a cuatro voces y de la orquesta. La otra pieza mantiene la plantilla habitual a dos coros con algún pasaje fugado. La tabla 4.14 resume las características de éstos y del resto de los salmos.

Según Santiago Tejero, en el *Dixit Dominus* en Fa mayor (MD 46) “se ven hermanados el género antiguo y moderno (es decir) la gravedad y severidad del uno, con la elegancia y suavidad del otro”¹¹³⁴. El “género antiguo” estaría representado en la intervención del coro de forma severa, manteniendo la textura homofónica, y el “moderno” por el estilo belcantista que caracteriza al tenor solista, que destaca a lo largo de toda la pieza.

El primero de los dos *Beatus vir* es “muy bueno” según Tejero¹¹³⁵, con características similares al *Dixit Dominus* que se comentó anteriormente; del segundo existe una copia en la Biblioteca Nacional de Francia¹¹³⁶. Se ha localizado un *Laudate Dominum omnes gentes* en La menor (MD 50), con violines, oboe, trompas y acompañamiento, cuyas cuatro fuentes se encuentran en Salamanca, Guadalupe, Badajoz y la Biblioteca Nacional de Francia. Además, existe un *Laetatus sum* (MD 51), dos *Lauda Ierusalem* (MD 52 y 53) y un *Credidi* (MD 54). De algunos de ellos hay copia en el Palacio Real, como puede verse en el Apéndice II¹¹³⁷. En el archivo de la Catedral de Salamanca se conserva también un *Gloria del salmo Credidi* en Do mayor. Además del *Dixit Dominus* y el *Beatus vir*, Tejero destacaba entre estos salmos de vísperas el *Lauda Ierusalem* en Sol mayor (MD 52) “por su elegante giro”¹¹³⁸.

Entre las obras de las que el propio Doyagüe parecía más satisfecho y tuvo especial interés por difundir, se encuentran los salmos de nona *Mirabilia* y *Principes persecuti* que, como se vio en el primer capítulo, él mismo envió a Fernando VII en 1818 para que fuesen cantados en la Capilla Real¹¹³⁹. Seguramente, este hecho contribuyó decisivamente a que sus copias circularan por distintos templos españoles, permitiendo el mayor conocimiento e interpretación de estos salmos considerados por Tejero como “brillantes y llenos de fuego”. En los archivos consultados se han

¹¹³⁴ “Noticia de algunas obras del Señor D. Manuel José Doyagüe...”, p. 72.

¹¹³⁵ *Ídem* p. 72.

¹¹³⁶ Aunque en el catálogo *on line* de la BNF no figuran los incipits de las obras, se deduce que el *Beatus vir* que allí se guarda, con la signatura BNF: D-4330 (2), corresponde a esta pieza pues coincide la plantilla y las trompas están en mi bemol. Ésta y el resto de las obras de Doyagüe están copiadas en Pamplona en 1825. Según Hernández Ascunce, el Archivo de la Catedral de Pamplona guarda cinco salmos de vísperas de Doyagüe, de los que quizás sean copia este *Beatus vir* y el *Laudate Dominum*. Hernández Ascunce (1968): “Música y músicos de la Catedral de Pamplona. II”. *AM* 23, p. 242.

¹¹³⁷ En E:Mp hay copia de tres salmos de vísperas: *Dixit Dominus* (MD 46), *Laetatus sum* (MD 51) y *Lauda Ierusalem* (MD 52).

¹¹³⁸ “Noticia de algunas obras del Señor D. Manuel José Doyagüe...”, p. 72.

¹¹³⁹ Recordamos que los aspectos relativos al ofrecimiento de estas obras y la resolución real se encuentra en E:Mp: Reinado de Fernando VII. Caja 425/34.

encontrado once y diez fuentes respectivamente, alguna de ellas incompleta, como ocurre paradójicamente en la Catedral de Salamanca. Más adelante, se analiza *Mirabilia*, cuya edición se recoge en el Apéndice III.

Además de los salmos de vísperas y nona, en el catálogo de obras de Doyagüe se encuentran *Domine Dominus* y *Domini est terra*. Seguramente, a estas dos obras se refiere Santiago Tejero cuando afirma “El primero y tercer *Salmos* del primer nocturno de la Asunción de nuestra Señora a ocho uno por *re* tercera mayor y el otro por *mi b* [son] buenos”¹¹⁴⁰.

Misereres

Según explica López-Calo, en la época de Doyagüe solía interpretarse, con gran solemnidad, un miserere al final de los maitines y laudes de cada tarde del Triduo Sacro, durante las llamadas “tinieblas”, pues se tenía la costumbre de terminar estas funciones nocturnas con las luces apagadas¹¹⁴¹. Como indica Díez Martínez, con respecto a la Catedral de Cádiz, los maestros de capilla ponían el máximo esmero en la composición de estas obras para Semana Santa, que solían ser de nueva creación¹¹⁴². También se interpretaban misereres en los viernes de cuaresma, aunque de forma menos solemne. Durante el Triduo Sacro, el miserere iba precedido de la antifona *Christus factus est*, de la que se cantaba la primera frase la noche del jueves, se le añadía la segunda el viernes y la tercera la noche del Sábado Santo. Durante los últimos años del siglo XVIII y primeros del XIX, estos misereres adquirieron cierto carácter de teatralidad, apareciendo una parodia de la profanización de estas obras en *Don Lazarillo Vizcardi*¹¹⁴³, en la que dos canónigos mostraban su opinión de que los maestros de capilla llenaban los misereres de artificiosidad para lucirse e invitaban a las funciones de Semana Santa “a damas y caballeros”. Lo que sí parece cierto es que los compositores, Doyagüe entre ellos, ponían su mayor interés en la creación de esta música, que debía expresar todo el sentimiento de este salmo penitencial.

Este género de composición se mitificó en la obra de Doyagüe a raíz de los relatos novelescos que surgieron durante la segunda mitad del siglo XIX y que se han tratado ampliamente en el capítulo primero. Como allí señalábamos, es perfectamente posible que Doyagüe enviase una de estas obras a Rossini, hecho que se ve apoyado por el testimonio de Santiago Tejero. Si nos atenemos a la bibliografía, el famoso *Miserere* —¿el mismo que inspiró la leyenda de la novicia?— sería uno de los varios salmos de este tipo que se conservan en la tonalidad de Mi bemol mayor¹¹⁴⁴ aunque cabría también la posibilidad, quizás asumida de forma más general, de que se tratase del *Miserere en La menor* que publicó Hilarión Eslava en su *Lira Sacro-Hispana*, que sugiere una cierta oscuridad al carecer de violines. Partiendo del supuesto de que tuvo

¹¹⁴⁰ “Relación de obras...”, p. 71.

¹¹⁴¹ Sobre el oficio de tinieblas y en particular, la interpretación del miserere, se encuentra interesante información en López-Calo (1995): “El miserere de Vicente Palacios”, pp. 171-194. En este mismo oficio de tinieblas se cantaban las tres lamentaciones correspondientes a cada uno de estos días.

¹¹⁴² Díez Martínez (2004): *Música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*, pp. 18-19.

¹¹⁴³ Eximeno: *Don Lazarillo Vizcardi*, editada por Barbieri en 1872, vol. 1, p. 309. Citado en López-Calo (1995): “El miserere de Vicente Palacios”, p. 178.

¹¹⁴⁴ Tejero en la “Noticia de algunas obras...” sobradamente mencionada, afirma que entre los *Misereres* en Mi bemol mayor está el enviado a Rossini “a su instancia por los años de 28 ó 29, mereciendo el pláceme de este compositor insigne”, p. 72.

que ser una obra que, por su fama, mereciese ser publicada, también podría tratarse del *Miserere en Mi bemol mayor* (MD 62), aparecido en tres entregas en la *Gaceta Musical de Madrid* durante el año 1866¹¹⁴⁵. Por otra parte, uno de los misereres en Mi bemol mayor (MD 61), cuyas fuentes son todas manuscritas, parece haber tenido más difusión que los demás, por lo que también podría tratarse de la famosa y novelada pieza¹¹⁴⁶, aunque su denominación de “miserere corto” no encajaría con la biografía publicada por Pedrell que afirma que Doyagüe envió a Rossini “el *Miserere* llamado *grande*”¹¹⁴⁷. La hipótesis de que se trate del “miserere corto” se vería apoyada por otra parte de la bibliografía, donde se insiste en que la obra en cuestión se interpretaba todos los años en la Catedral de Salamanca, junto con el artículo de Guzmán Gombau, que afirma, sin vincularlo con Rossini, que el *Miserere corto* (MD 61) se cantaba, con el *Christus factus est*, todos los jueves santos hasta la primera década del siglo XX¹¹⁴⁸. ¿Se interpretaban todos los años los misereres “corto” y “grande”? En cualquier caso, la primera de estas obras es muy significativa en la carrera de Doyagüe, como muestra su amplia difusión.

A continuación se presenta una tabla de los misereres del compositor salmantino que se han consultado en el mismo orden en el que se encuentran en el Apéndice II.

Tabla 4.15. Listado y características de los Misereres

MD	Título	Aire	Comp	Ton	Plantilla	Fuentes
61	<i>Miserere</i> (“corto”)	Allegro	3/4	Mi b M	SATB SATB vns tps ac	10
62	<i>Miserere</i>	Largo	3/4	Mi b M	SATB SATB vns obs cls tps ac	6 <i>GMM</i>
63	<i>Miserere a 4 y a 8</i>	Larghetto no mucho	C	Fa M	SATB SATB vns obs tps ac	1
64	<i>Miserere a 4 y a 8</i>	Andante	C	Mi b M	SATB SATB vns cls tps fags ac	4
65	<i>Miserere</i>	Larghetto no mucho	C	La m	SATB fls fags tps vln ac	2 <i>LSH</i>
66	<i>Miserere a 8</i>	Largo	3/4	Do M	SATB SATB vns obs tps ac	1
67	<i>Miserere a 8</i>	Moderado	2/4	Mi b M	SATB vns fls cls sax ac	2
68	<i>Miserere a 8</i>	Largo	C	Mi b M	SATB SATB vns fls cl tps fags ac	2
69	<i>Miserere a 8</i>	Largo	C	Do m	SATB SATB vns tps bjn ac	1
70	<i>Miserere</i>	Despacio	C	Mi b M	SATB vns obs o cls tps ac	1

¹¹⁴⁵ La *Gaceta Musical de Madrid* anunciaba la publicación de esta obra en su número de 25 de enero de 1866 para los “señores suscriptores que han optado por la sección de música religiosa de la BIBLIOTECA MUSICAL”. La primera entrega salió con el número de 1 de febrero, la segunda el 1 de marzo y la conclusión el 7 de abril. En 1876 se anunciaba en la prensa de Madrid una “casa editorial de obras musicales” situada en la calle Preciados, que ofrecía, entre otras obras, un miserere “a cuatro voces” por 24 reales. La “Casa editorial de obras musicales” de D. Antonio Romero y Andía. Calle Preciados, 1, se anunciaba en *El Siglo futuro. Diario Católico*. Madrid, 28 de marzo de 1876, p. 4.

¹¹⁴⁶ Se han consultado diez fuentes de esta obra, todas ellas con evidentes signos de uso, lo que demuestra lo apreciada que fue en distintos lugares de España.

¹¹⁴⁷ Pedrell (dir.) (1893): “Nuestros grabados”. *La Ilustración Musical Hispanoamericana*. Barcelona 30/1/1893, pp. 12-13.

¹¹⁴⁸ Gombau proporciona esta información en el artículo que publicó con motivo del centenario de la muerte de Doyagüe, inserto en el Apéndice I.

Como puede verse, hay seis misereres en Mi bemol mayor. De la pieza que ocupa el cuarto lugar en el listado, se conservan cuatro fuentes, de las cuáles una es la única pieza de Doyagüe del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹¹⁴⁹. Este ejemplar tiene una parte de viola, dos *Benigne fac*, uno de ellos con una parte añadida de clave obligado, y fue propiedad de Antonio Bordalonga, que fue profesor del Conservatorio de Madrid. El segundo *Benigne fac* es la última parte que aparece en esta partitura cuidadísima y en perfecto estado de conservación; al final de esta parte aparece “Finis coronat opus / 1845”.

Magnificat

El *Magnificat* es un cántico que se entonaba al final de las vísperas cuyo texto cantó la Virgen María tras la Anunciación. Entre las obras de Doyagüe de este género destaca especialmente la que a su muerte fue considerada como la mejor de toda su producción y llevó a sus contemporáneos a introducir una copia en su tumba. A continuación se presenta un listado de los *magnificat* de Doyagüe encabezado por la aludida pieza (MD 71), de la que se conservan nueve fuentes, una de ellas en la Biblioteca Nacional de Francia, como se muestra en el Apéndice II.

Tabla 4.16. Listado y características de los *Magnificat*

MD	Título	Aire	Compás	Tonalidad	Tímbrica	Fuentes
71	<i>Magnificat</i>	Larghetto	3/4	Mi b M	SATB SATB vns cls tps org ac.	9
72	<i>Magnificat</i>	Largo	3/4	Re M	SATB SATB vns cls tps org ac	2 LSH
73	<i>Magnificat a 3</i>	Allegro no mucho	C	Sol M	SSS vns tp ac	1
74	<i>Magnificat a 8</i>	Andante magestuoso	2/2	Mi b M	SATB SATB vns obs cors ac	1

Según la bibliografía, cuando los restos de Doyagüe fueron trasladados a Madrid para ser colocados en el Panteón de Hombres Ilustres, el *Magnificat* que se había guardado en su tumba pasó a la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, donde no se encuentra en la actualidad¹¹⁵⁰. Esta obra está escrita para ocho voces, distribuidas en dos coros, y una orquesta formada por violines, clarinetes, trompas, órgano obligado y acompañamiento, de igual forma que las obras “grandes” de Doyagüe como la *Gran Misa* y el *Te Deum*. Como también ocurre en estas piezas, el órgano obligado tiene un importante papel, protagonizando los interludios orquestales y alternando la melodía con el primer violín. La partitura de este *Magnificat* ha sido publicada y analizada en líneas generales por García Fraile¹¹⁵¹.

La textura de las voces es principalmente homofónica con breves pasajes contrapuntísticos, alternando con solos vocales para el tenor, bajo y alto, por ese orden. Las partes solistas no están tan adornadas como las del *Te Deum*, *Mirabilia* o la *Gran Misa* y lo mismo ocurre con las melodías del órgano y del violín. Por tanto, esta obra parece contener menos “elementos profanos” que las ya mencionadas. De

¹¹⁴⁹ E:Ma M-1329.

¹¹⁵⁰ El manuscrito ya no se encontraba en la Universidad salmantina en 1974, según indican Lilao y Castrillo (1997): *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca...*, p. 793.

¹¹⁵¹ García Fraile (2002): *Manuel José Doyagüe (1755-1842). Magnificat y Misa Solemne de Difuntos*.

esta pieza trata ampliamente Santiago Tejero, dedicando palabras elogiosas a todas sus secciones. Del comienzo indica: “es un *larghetto* que tan luego como principia se siente el alma elevada y el corazón sin libertad para respirar”. Sobre la continuación y la expresión con la música del sentido del texto, continúa Tejero:

entran los dos coros repitiendo la misma frase con la letra *magnificat anima mea Dominum* cuyos acentos aun cuando se le quitara la letra demostrarían la significación de ella, pues no se ha visto cosa puesta con más propiedad: en la mediación de este verso se dejan ver los dos coros, entrando dos voces del primero con dos del segundo en diferentes juegos, y al compás siguiente las cuatro restantes haciendo un efecto maravilloso¹¹⁵².

Más adelante, Santiago Tejero continúa su análisis con elogios en todas sus secciones. Volviendo a sus palabras, el *Magnificat* termina “con el *saeculorum* que llamará la atención de los inteligentes por los siglos de los siglos, por su fluidez y buen gusto; lleno de imitaciones que solo Doyagüe encontraba a mano, repetidas con un tino maestro”.

Antífonas

El *Christus factus est* es la antífona del salmo miserere que se cantaba al final de los tres días del oficio de tinieblas y también en los viernes de cuaresma. El primero de los dos *Christus factus est* (MD 75) que conocemos de Doyagüe es una de las obras más difundidas de este autor, y el segundo del listado que se presenta a continuación fue publicado por Hilarión Eslava en la *Lira Sacro-hispana*. Se trata de piezas sencillas en estilo homofónico para voces y el acompañamiento. También se conserva la antífona *Impetum fecerunt*, que tuvo que componer Doyagüe como ejercicio de la oposición en que ganó la plaza, y las antífonas marianas *Salve Regina*, en el Monasterio de Guadalupe, y *Regina caeli* en Salamanca, en cuya copia no se especifica el nombre de Doyagüe, pero su caligrafía e inscripción de pertenencia a la Catedral avalan la autoría de este compositor.

Tabla 4.17. Listado y características de las antífonas

MD	Título	Aire	Comp	Ton	Plantilla	Fuentes
75	<i>Christus factus est</i>	Larghetto no mucho	C	Mi b M	SATB ac	9
76	<i>Christus factus est</i>	Andante	C	La m	SATB vnc cb	1 LSH
77	<i>Impetum fecerunt</i>	No consta	C	Re m	SATB SATB org ac	1
78	<i>Salve Regina</i>	Allegretto	2/4	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac	1
79	<i>Regina caeli</i>	Allegretto	2/2	Sol m	SATB SATB vns ac	1

Responsorios

Como se ha ido demostrando a lo largo de este trabajo, en la Catedral de Salamanca no se prohibieron los villancicos de Navidad a finales del siglo XVIII, a diferencia de lo que ocurrió en otros templos españoles, donde fueron sustituidos por responsorios con texto en latín. Así, no existió en Salamanca la necesidad de componer o procurarse responsorios para esta festividad, como ocurrió en el caso de

¹¹⁵² “Noticia de algunas obras...”, p. 71.

Málaga, donde dejaron de cantarse los villancicos en el año 1798¹¹⁵³. Precisamente con este motivo, desde esta última catedral se encargó a Doyagüe la composición de un juego de responsorios, como anticipábamos más arriba y demuestra María José de la Torre¹¹⁵⁴. Los responsorios de Doyagüe, por tanto, se encuentran fundamentalmente en archivos situados fuera de Salamanca, como los de las catedrales de Málaga, Badajoz y Zamora, entre las que, como ya apuntábamos, debió de existir alguna conexión en este aspecto. A continuación se muestran los títulos y características de estos responsorios.

Tabla 4.18. Listado y características de los responsorios

MD	Título	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla	Fuentes
80	<i>Hodie nobis coelorum</i>	Allegro assai	C	Re M	SATB SATB vns tps org ac	2
81	<i>Hodie nobis de coelo</i>	Andantino espresivo	6/8	Sol m	SATB vns tps en G ac	5
82	<i>Quem vidistis</i>	Andante moderato	C	Do m	SATB vns ac	3
83	<i>O magnum mysterium</i>	Andante moderato	6/8	Sol m	S SATB vns tps en F org ac	3
84	<i>Beata Dei genitrix</i>	Larghetto	C	Mi b M	SAT vns tps ac	2
85	<i>Sancta et immaculata</i>	Allegretto	3/8	Re m	SATB vns tps ac	2
86	<i>Beata viscera Maria</i>	Larghetto	6/8	Si b M	SATB vns tps ac	2
87	<i>Santificamini hodie</i>	Magestuoso	C	Si b M	A vns tps ac	1
88	<i>Verbum caro</i>	Allegro con brio	C	Re M	SATB SATB vns tps org ac	2
89	<i>Illuminare Ierusalem</i>	No consta	C	Re M	SATB vns ob ac	1

Illuminare Ierusalem, cuarto responsorio de Reyes, es la única de estas obras que no es de Navidad. Sin embargo, la única copia de esta pieza que hemos encontrado está agrupada con un *Tui sunt coeli*, figurando como “ofertorios para los días de Natividad, Circuncisión, los Santos Reyes y S. Juan, con orquesta”¹¹⁵⁵.

Aunque aún no se ha realizado un estudio detallado de estas piezas, aparentemente su estilo es más sobrio que el de los villancicos y las principales obras de Doyagüe. Tomando como ejemplo el primer responsorio, la parte del órgano obligado es también mucho menos adornada y elaborada que en piezas como la *Gran Misa* o el *Te Deum*. Esta sencillez contribuiría, sin duda, a lograr que la música de la noche de Navidad no tuviese los elementos “profanos” y populares típicos de los villancicos.

Secuencias

Las características de las secuencias de Doyagüe se muestran en la tabla 4.19. La última de ellas podría corresponder a la obra del mismo título, con el nombre de Doyagüe, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Francia¹¹⁵⁶.

¹¹⁵³ El Cabildo acordó el 7 de septiembre de 1798 prohibir que se cantasen villancicos y, lógicamente, que se compusiesen. Martín Moreno (2003): *Catálogo del Archivo de Música....* Vol. I, p. XXIII. Ver también Martín Quiñones (1983): *Joaquín Tadeo de...*, pp. 150-151.

¹¹⁵⁴ De la Torre (2010): “Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer...”, especialmente pp. 275-76.

¹¹⁵⁵ E:SA: AM 6.80.

¹¹⁵⁶ BNF MS-8238 (2).

Tabla 4.19. Listado y características de las secuencias

MD	Título	Aire	Comp	Ton	Plantilla	Fuentes
90	<i>Lauda Sion</i>	Allegro con brio	3/8	Re M	SATB SATB vns ob org ac	1
91	<i>Veni Sancte Spiritus</i>	Allegro	3/8	Re m	SATB SATB vns org ac	2
92	<i>Victimae Paschali</i>	Allegro no mucho	3/8	Re m	SATB SATB vns ac org	1
93	<i>Victimae Paschali</i>	Alegro	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac	1

Motetes

En general, se trata de obras más austeras, en estilo homofónico, con sólo voces y acompañamiento en alguno de los casos. Además, apenas tuvieron difusión fuera de Salamanca.

Tabla 4.20. Listado y características de los motetes

MD	Título	Advocación	Aire	Comp	Ton.	Plantilla	Fuentes
94	<i>Assumpta est Maria</i>	Asunción	Allegro con brio	C	Do M	SATB SATB vns ob tps vc cb org	1
95	<i>Ego sum panis</i>	Corpus C.	No consta	C	Re m	SATB SATB ac	1
96	<i>In Bethleen Juda</i>	Navidad	Andante	2/4	Sol m	SATB vns vc cb	1
97	<i>Iustus ut palma</i>	Ramos	Allegro spiritoso	C	Re M	SATB SATB vns ob vc cb org	1
98	<i>Nimis honorati</i>	San Mateo Santiago?	Allegro spiritoso	C	Re M	SATB SATB vns ob vc cb org	1
99	<i>Quae est ista?</i>	Asunción	Allegro moderato	3/4	Fa M	SATB ac	1
100	<i>Quia visitavit</i>	S. Santa	No consta	C	s.a. ¹¹⁵⁷	SATB SATB ac	2
101	<i>Usque quo</i>	Pasión	Andante moderato	3/4	Fa m	SATB vns tps en Eb ac	2
102	<i>Terra tremuit</i>	Pascua	Allegro	3/4	Re M	SATB SATB vns vc cb bjn 2º coro org	1
103	<i>Tui sunt coeli</i>	Navidad	Allegro	3/4	Re M	SATB SATB vns ob tps ac	3

5.2 Obras con texto castellano

A partir del siglo XVII, reciben el nombre genérico de villancicos las composiciones en lengua vernácula que se interpretaban en los templos y procesiones durante las principales festividades del año litúrgico. En la España de Doyagüe estas composiciones eran de dos clases, con la misma función litúrgica: las que constaban de secciones como estribillo y coplas y las que contenían recitados y arias, de carácter solístico y adornado. Las primeras suelen aparecer bajo el nombre de *villancicos* y las segundas como *cantadas* o *arias*. En este trabajo se utilizará para todas ellas el término de villancico.

De acuerdo con Álvaro Torrente, en la primera mitad del siglo XVIII se cantaban cada año en la Catedral de Salamanca cuarenta y nueve villancicos, distribuidos entre las fiestas del ciclo de Navidad, Corpus Christi y la Asunción, a

¹¹⁵⁷ La armadura de esta obra no tiene alteraciones, hecho que expresamos mediante s.a.

quien está dedicado este templo¹¹⁵⁸. Este número podía verse incrementado cuando tenían lugar actos extraordinarios, que requerían esta clase de música. Los villancicos tenían un carácter más efímero que las composiciones litúrgicas en latín y se renovaban con más frecuencia que estas últimas. Sin embargo, un buen número de villancicos fueron reutilizados¹¹⁵⁹, especialmente cuando las dificultades económicas frenaron las labores de composición. Como ejemplo de este caso mostramos un testimonio de enero de 1814 que lamentaba que los villancicos de las últimas Navidad y Epifanía estaban ya “muy oídos y repetidos”, expresando su deseo de que Doyagüe y Olivares, profesores “nada comunes”, escribiesen nuevas composiciones, pues “ya no tenemos a la vista, ni nos oprimen los franceses y la imaginación está alegre”¹¹⁶⁰.

Recordamos que Doyagüe comenzó a componer en la década de 1770, cuando era un joven capellán de coro y el maestro Martín estaba todavía en activo. Todas las piezas de Doyagüe fechadas en esa época son villancicos, como explicábamos en el capítulo anterior, encargándose probablemente Reinoso de la composición de piezas con texto en latín. En sus villancicos Doyagüe parece continuar el estilo de su maestro en la etapa media de su vida, predominando las cantadas para voz sola, siempre con violines y en algunos casos con oboes y trompas, que constan de recitado y aria.

Más de la mitad de las fuentes de Doyagüe que se conservan son villancicos. Sin embargo, son pocas las obras de esta clase que se encuentran en varios archivos. Esto se debe, seguramente a distintos factores. En primer lugar, los villancicos de Doyagüe suelen pertenecer a una primera etapa en que el compositor aún no era muy conocido, las iglesias se surtían de villancicos de sus propios maestros y, además, las prohibiciones mencionadas hicieron que en muchos templos no se necesitase esta música¹¹⁶¹. Por ello, con alguna excepción que se cita más adelante, la mayor parte de estas piezas constituyen una fuente única o su número de ejemplares es mucho menor que el de las principales obras en latín del compositor.

La mayor parte de los 194 villancicos revisados consta de estribillo y coplas o recitado y aria, sólo en tres se da una estructura mixta, siendo uno de ellos el que compuso como ejercicio en las oposiciones de 1789 (MD 296)¹¹⁶², donde tuvo que ajustarse a las condiciones de la prueba. Las otras dos piezas de este apartado (MD 297 y 298) son villancicos de pastorela al Nacimiento a los que Doyagüe ha antepuesto un recitativo a las habituales secciones de estribillo y pastorela.

¹¹⁵⁸ Sobre la práctica del villancico en la Catedral de Salamanca se ocupa ampliamente Torrente en los siguientes trabajos: *The Sacred Villancico* (1997): “Las secciones italianizantes de los villancicos...” (2000) y “Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral” (2007).

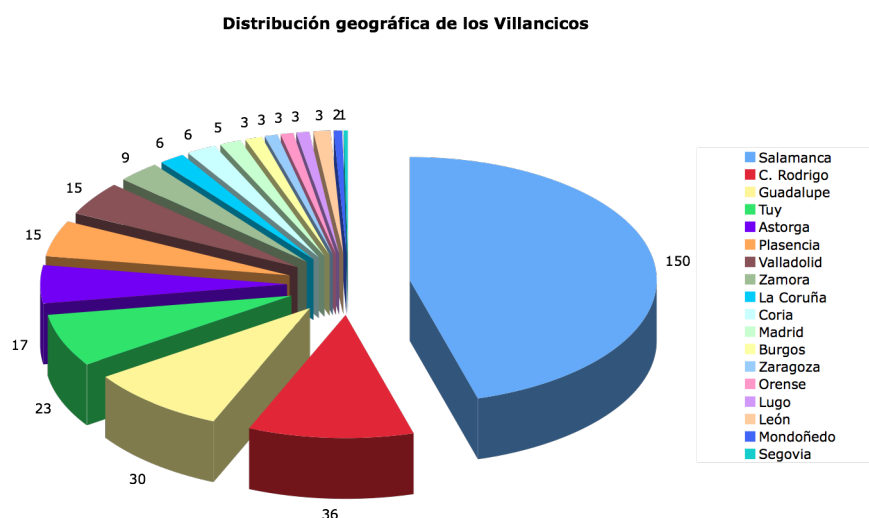
¹¹⁵⁹ Sobre la reutilización de villancicos ver Torrente (2007): “Function and liturgical...”.

¹¹⁶⁰ El anónimo autor de este “artículo comunicado” afirmaba que llevaba al menos 18 años escuchando las mismas composiciones en la catedral. *Diario del gobierno de Salamanca y su provincia*, 10 de enero de 1814, pp. 11-12.

¹¹⁶¹ La interpretación de villancicos de Navidad y Reyes se prohibió en la Capilla Real en 1750 y más tarde en otros centros españoles e iberoamericanos, siendo sustituidos por responsorios, como demuestra Torrente (2010): “Misturadas de castelhanadas com o officio divino”. Sin embargo, en la Catedral de Salamanca se siguieron cantando villancicos, con el paréntesis de la dominación francesa, como ya se ha explicado en otro capítulo y se conservan piezas de Doyagüe aparentemente tardías como el aria *Ay Dulce dueño mío*, cuya copia data de 1830. E:SA: AM 105.23.

¹¹⁶² De este villancico se conservan dos copias en E:SA.

Figura 4.7. Distribución geográfica de los villancicos



Villancicos con estribillo y coplas, tonadillas o pastorelas

Estas obras constan generalmente de dos partes, la primera recibe el nombre de estribillo y la segunda está constituida por unas “coplas”, “tonada”, “tonadilla” o “pastorela”. A continuación de esta segunda sección se canta la “respuesta”. Con esta estructura, y algunas variaciones de la misma como dos villancicos que constan de estribillo, pastorela y coplas, se recogen en el catálogo del Apéndice II un total de 104 villancicos. A continuación se presenta una tabla donde se aprecia el número de estas piezas por advocación, concretando las secciones de que constan.

Tabla 4.21. Esquema de los villancicos con estribillo, coplas, tonadas o pastorelas¹¹⁶³

Advocación	Total	E+C	E+P	E+T	I+E+C	E+P+C	C	I+E	E (inc)	S. e.
Al Nacimiento	48	27	11	3	1	2	1	1	1	1
Inocentes	1	1								
Santos Reyes	15	11	3	1						
Al Santísimo	29	28							1	
Asunción	8	8								
Sin advocación	3	3								
Total	104	78	14	4	1	2	1	1	2	1

Como se muestra en la tabla, se conservan tres villancicos con tres secciones, que incluyen estribillo y coplas, y dos incompletos que sólo contienen el estribillo, uno dedicado al Nacimiento y el otro al Santísimo, aunque del primero de ellos se deduce que tenía coplas. Además, uno de los villancicos sólo contiene coplas y en otro no se especifica el nombre de las tres secciones de que consta. A pesar del texto de uno de los villancicos de Doyagüe *Como en la noche de Reyes, la tonadilla es de tabla* (MD 155), sólo una de las piezas de esta advocación tiene tonada.

En los dos villancicos que se analizan más adelante, compuestos de estribillo y coplas, se ve la estructura general de estas obras, donde el estribillo suele constar de

¹¹⁶³ Donde E= estribillo, C= coplas, P= pastorela, T= tonada, I= introducción y s. e. se refiere a un villancico que contiene tres secciones sin que conste el nombre de ninguna de ellas.

una introducción orquestal previa a la entrada de las voces, que se mueven principalmente en estilo silábico y textura homofónica con algún pasaje imitativo. La parte final del estribillo se llama respuesta y es, en esencia, una repetición de la intervención inicial de las voces; a ella se vuelve al final de la segunda parte (coplas, tonada o pastorela) y conduce a la cadencia final. Todos los villancicos de Doyagüe que tienen *pastorela* se ajustan a las características de la mayor parte de estas piezas descritas por Pilar Ramos: están destinados al ciclo de la Navidad y las *pastorelas* utilizan el compás de 6/8¹¹⁶⁴. Estos villancicos suelen ser a cuatro voces, generalmente SATB o a ocho voces distribuidas en dos coros, uno de solistas y el otro *de ripieno*. La orquesta suele estar formada por violines, oboes y/o trompas y acompañamiento. En las coplas, tonadillas o pastorelas suele disminuir el número de voces que intervienen, abundando los solos o los dúos con orquesta.

A pesar de que una parte significativa de los villancicos de Doyagüe son fuentes únicas o se difundieron en menor medida que las obras con texto en latín, hay algunas piezas que se separan de la regla y están presentes en una buena parte de los archivos consultados. Este hecho resulta singular por las razones anteriormente expuestas sobre el uso frecuente en cada catedral de sus propios villancicos, aunque se han dado algunos casos de circulación de piezas de este tipo de unos centros a otros¹¹⁶⁵. En el caso que nos ocupa, destacan especialmente dos villancicos al Santísimo *La Gracia y la Dulzura* (MD 183) y *Misteriosa Deidad* (MD 186), habiendo encontrado diez ejemplares del primero y siete del segundo. Esta extraordinaria difusión podría deberse a la necesidad de este tipo de obras en los centros donde seguían interpretándose cuando las circunstancias económicas no permitían pagar a los maestros un suplemento para la composición, por lo que quizás éstos recurrieron a los villancicos de Doyagüe, convirtiéndose alguno de ellos en obra canónica de este género.

Villancicos con recitados y arias

Con esta estructura se han catalogado un total de 88 villancicos, todos compuestos por un recitado y un aria para solo vocal con acompañamiento de una orquesta formada por violines, oboes y/o trompas¹¹⁶⁶. De ellos, 55 están dedicados al Santísimo, 23 al Nacimiento, 4 a los Santos Reyes, 3 sin advocación definida, 2 a la Asunción y 1 a San Jerónimo. Estas piezas, generalmente tempranas en la producción de Doyagüe, emplean los recursos de las cantadas con estructura de *aria da capo* en la mayor parte de los casos. La mayoría de los recitativos (68%) son acompañados, aunque la orquestación es más ligera que las arias, que incluyen en su mayor parte instrumentos de viento¹¹⁶⁷. Este hecho está en consonancia con la afirmación de Sánchez, que estudia las cantadas en el Monasterio de Guadalupe y observa en ellas “rasgos que confirman la superioridad artística de Doyagüe”, destacando “el

¹¹⁶⁴ Ramos (2007): “Pastorelas and the pastorela tradition...”.

¹¹⁶⁵ Sobre la circulación de varios villancicos al Santísimo que se conservan en la Catedral de Jaca. Ver Marín (1996-97): “‘A copiar la pureza’: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”. *Artigrama*, 12, 1996-97, pp. 257-276.

¹¹⁶⁶ Con la excepción del dúo al Santísimo *La tórtola amorosa* (MD 262).

¹¹⁶⁷ De las 88 cantadas revisadas 60 tienen recitativos acompañados, 27 son sólo para voz y acompañamiento y en un caso no lo podemos determinar por estar incompleta.

innovador uso de la dinámica” y “el estilo *accompagnato* de los recitados”¹¹⁶⁸. Para este autor, Doyagüe es el máximo exponente de este género en el archivo del monasterio.

En cuanto a la forma de estos villancicos, se adapta a las convenciones de la época. El recitado es silábico, con la música al servicio del texto, que está formado por versos endecasílabos y a veces también heptasílabos. El texto del aria consta de dos estrofas de versos heptasílabos u octosílabos, que se estructura en tres secciones musicales ABA finalizando la voz con la primera estrofa en la tonalidad principal. La tonalidad, menos definida en el recitado, como corresponde al carácter modulador de esta sección, está siempre clara en el aria, donde se reafirma haciendo hincapié en los acordes de tónica y dominante y modulando a tonos vecinos como el de esta última o el relativo mayor. La estructura del aria se muestra en el siguiente esquema, donde T indica la tonalidad principal, D el tono de la dominante y t el tono del relativo menor.

Tabla 4.22. Estructura general de las arias

Sección A				Sección B	
<i>Ritornello</i>	Voz (estrofa 1ª)	<i>Ritornello</i>	Voz (estrofa 1ª)	<i>Ritornello</i>	Voz (estrofa 2ª)
T	T-D	D	D-T	T	t-D-T

Entre todas estas piezas señalaremos dos que tienen el mismo texto, al que Doyagüe puso música en etapas bastante distantes en el tiempo. Se trata de *Ay dulce dueño mío*, un aria para el Nacimiento de la que se conserva una versión, de 1778 para solo de alto y otra de 1830 para solo de bajo. La más antigua incluye violines y acompañamiento, mientras que la segunda añade oboes y trompas. En el recitativo de la primera, la voz va sólo acompañada por los instrumentos que realizan el continuo (recitativo *secco*), mientras que en la segunda los violines se escuchan también en esta parte, subrayando cada una de las intervenciones de la voz (recitativo *accompagnato*).

Tabla 4.23. Comparación de versiones del villancico *Ay dulce dueño mío*

MD	Año de la versión	Plantilla recitado	Plantilla aria	Estilo voz aria	Tonalidad
211	1778	A ac	A vns ac	Muy adornado	Si b M
212	1830	B vns ac	B vns obs tps ac	Menos adornado	Mi b M

La fecha de la versión más antigua, corresponde a la época en que aún estaba en activo Juan Martín y Doyagüe ni siquiera estaba encargado de dirigir interinamente la capilla, mientras que en 1830, el maestro era ya un hombre de 75 años que hacía tiempo que había alcanzado su madurez compositiva. Como puede observarse (figuras 4.8 y 4.9), Doyagüe emplea más efectivos en la segunda versión, enriqueciendo sobre todo el recitativo como se fue haciendo a lo largo del siglo XIX. En el aria de 1778, Doyagüe despliega abundantes adornos, con largas vocalizaciones interrumpidas por silencios; en la segunda versión, el estilo es más austero y menos operístico y las vocalizaciones son más cortas en el aria, que está reforzada con instrumentos de viento. La primera versión sólo se conserva en Salamanca, mientras que de la segunda existe copia también en Ciudad Rodrigo.

¹¹⁶⁸ Sánchez (2009): “Las cantadas de Navidad en los monasterios jerónimos de Guadalupe y El Escorial”, p. 613.

Figura 4.8. Fragmento de la voz en MD 211 (c. 79)



Figura 4.9. Fragmento de la voz en MD 212 (c. 57)



Otras piezas con texto en castellano

Además de los numerosos villancicos que se han catalogado en el Apéndice II, se han localizado otras tres piezas con texto en castellano que no pertenecen propiamente a este género, aunque dos de ellas pueden asimilarse a él. Estas últimas son el “elogio” *Hombre y Dios* (MD 300) y los gozos a María Santísima *Madre desterrada* (MD 301); la primera consta de una única sección, mientras que la segunda se divide en estribillo y coplas como la mayor parte de los villancicos. Diferente es el caso de *Al Calvario almas llegad* (MD 299), “las siete palabras que se cantan el día de Viernes Santo a cuatro voces”, como indica la partitura del único ejemplar que se ha encontrado de esta pieza. Con ella Doyagüe sigue la tradición española y europea de poner música a *las siete palabras*, que se cantaban en la tarde del Viernes Santo, como hizo también García Fajer para dos tiples, violines, viola y acompañamiento¹¹⁶⁹. La obra de Doyagüe está compuesta para dos tiples, alto y tenor, con trompas, fagotes y acompañamiento, fechada en 1803, las *particellas* son autógrafas del compositor y la partitura es de mano de Astudillo, lo que indica que esta obra se cantó regularmente en los tiempos de este último que, probablemente con objeto de dirigirla, obtuvo la partitura a partir de las partes, como hizo con numerosas obras de su maestro.

6. Análisis de obras representativas

Para llegar a una conclusión lo más rigurosa posible sobre el estilo de Doyagüe y su posición dentro de la música española, se ha decidido analizar las obras que se consideran más representativas, que se han seleccionado combinando los siguientes criterios:

¹¹⁶⁹ González Valle ha editado esta obra en García Fajer: *Siete palabras de Cristo en la Cruz*.

1. Valoración de las piezas en los datos directos y la bibliografía.
2. Difusión de las mismas entre las diferentes catedrales y centros religiosos.
3. Piezas de las que no existen publicaciones o análisis previos.

Así, analizaremos en primer lugar, el *Te Deum* y la *Gran Misa*, cuyo éxito en la capital de España, supuso un impulso definitivo para la figura de Doyagüe, convirtiéndole en un músico apreciado y respetado por sus contemporáneos. A estas dos obras se ha añadido *Mirabilia*, primer salmo de Nona, del que el compositor debía sentirse orgulloso y satisfecho, pues lo envió a Fernando VII para su interpretación en la Capilla Real, siendo aceptado de buen grado por el monarca. Como representante del género mitificado en la literatura decimonónica, se incluye un análisis del *Miserere en La menor* (MD 65), publicado por Eslava en su *Lira Sacro Hispana*, seguido del *Parce mihi* que, según la leyenda, Doyagüe cantó mientras expiraba. No se ha incorporado a este estudio el *Magnificat* que se introdujo en la tumba de Doyagüe, porque ha sido ya publicado por García Fraile. No queriendo obviar la música que Doyagüe compuso con texto en castellano, se han escogido dos de las obras de este género más difundidas: los villancicos al Santísimo *La gracia y la dulzura* y *Misteriosa Deidad*, de los que se han catalogado respectivamente diez y siete copias con abundantes signos de haber sido muy utilizadas.

6.1. El *Te Deum* en Re mayor (MD 44)

Valoración y circunstancias relativas a su interpretación

Doyagüe mostró especial predilección por esta obra, que le abrió las puertas de la fama, le convirtió en un compositor conocido en Madrid y favoreció la difusión de su música en numerosos archivos religiosos. Este *Te Deum* en Re mayor fue compuesto en 1812, como consta en la portada de su partitura, según Tejero “en acción de gracias por la conclusión de la Guerra de la Independencia al regreso de las tropas a esta ciudad” y, en su interpretación ante los Reyes en Madrid, mereció “el voto unánime de aprobación de los maestros mas severos de la corte, que ofrecieron cada uno sus respetos al gran maestro, confesando su superioridad”¹¹⁷⁰. Según afirmaba la prensa salmantina en 1813, en referencia a la celebración de la conquista de Pamplona:

Comenzó la función con el gran *Te Deum*, que el célebre maestro de capilla de esta iglesia, Don Manuel Doyagüe, compuso el año pasado, para celebrar la memorable Batalla de Arapiles, principio de nuestra libertad; y a cuya primera ejecución asistió el mismo Lord Wellington, Duque de Ciudad Rodrigo, que ganó dicha batalla. Es obra de música muy estudiada y de bello gusto¹¹⁷¹.

Los dos testimonios parecen estar de acuerdo en que esta obra fue el vehículo con el que autoridades y pueblo salmantino celebraron el fin de la invasión francesa que tanto había afectado a la ciudad y, a partir de entonces, se utilizó regularmente en la catedral en sus celebraciones de acción de gracias. En muchas ocasiones, debió de interpretarse sin orquesta, sobre todo poco después de la muerte de Doyagüe, cuando

¹¹⁷⁰ Tejero (1843): “Noticia de algunas obras del Señor D. Manuel José Doyagüe...”. *El Salmantino*, 29/4/1843.

¹¹⁷¹ *Diario del Gobierno de Salamanca y su Provincia*, nº 112. Martes 9 /11/ 1813, p. 506.

el Cabildo decidía “que atendido el estado de escasez de nuestra Fábrica, no se haga *Te Deum* alguno sino con el órgano, a no ser que el Ayuntamiento, sabedor por el Cabildo de esta disposición, quiera costear por sí la orquesta”¹¹⁷². Quizás pensando en estas situaciones, Doyagüe construyó una parte para “órgano obligado” muy elaborada, que sirve en la práctica como reducción de los principales instrumentos de la orquesta.

Soriano Fuertes poseía la partitura de este *Te Deum* y afirmaba que “en él se revela la colosal figura de su autor en el arte”¹¹⁷³. En el discurso que pronunció Salustiano Ruiz en el primer homenaje que se tributó a Doyagüe después de su muerte, se leen las siguientes afirmaciones:

¿Qué diremos de su *Te Deum*? Un santo entusiasmo parece habérselo inspirado; cuando en medio de las sagradas lámparas, de centellantes blandones, de nubes de incienso, de los acentos graves y sonoros del órgano, este majestuoso himno hace resonar las vidrieras pintadas, las inmensas bóvedas y hasta los profundos subterráneos de la grandiosa basilica, entonces no hay hombre tan insensible que no se sienta arrancado de este mundo perecedero y sublimado a las mansiones de la divinidad¹¹⁷⁴.

También añadía Ruiz que Pedro Albéniz, el célebre organista de la Capilla Real, “calificó de obra maestra el *Te Deum* y confesó admirado que Doyagüe había hecho mucho tiempo antes en la música la gran revolución moderna que luego se ha realizado en la Europa”¹¹⁷⁵.

Se conservan siete fuentes de esta importante obra de Doyagüe¹¹⁷⁶, localizadas respectivamente en el Conservatorio de Madrid¹¹⁷⁷ y las catedrales de Salamanca, Plasencia, Burgos, Tuy, Zaragoza y Santiago de Compostela. Las copias de Salamanca y Burgos llevan la fecha de 1812, aunque en una de las *particellas* de Salamanca consta 1875 y la copia de Burgos lleva la inscripción “A. V. Año de 1872”, lo que sugiere que en esas fechas aún se utilizaba. En Santiago consta que el *Te Deum* fue “Presentado al Illmo. Cabildo de esta Santa Iglesia” en 1830, quizás enviado por el propio Doyagüe como hemos sugerido más arriba, y la copia de Plasencia está firmada por José María Hidalgo en 1861. De esta información se deduce que esta pieza, a la que tanto debe el prestigio de Doyagüe, era habitual en los templos españoles, estando completamente vigente durante todo el siglo XIX. En centros litúrgicos de especial importancia, como la catedral compostelana, se interpretó este *Te Deum* hasta que fue prohibido por M. Lozano, según se desprende de la inscripción que se lee en el ejemplar allí conservado.

¹¹⁷² CO 20/11/1843. E:SA: AC 73, f. 193v. Justamente en esos días, se declaró a la reina Isabel II mayor de edad y en la Catedral de Salamanca se celebró con el correspondiente *Te Deum* y, con seguridad, sonó esta obra de Doyagüe.

¹¹⁷³ Soriano (1859): *Historia...*, p. 248.

¹¹⁷⁴ Discurso de Salustiano Ruiz en *El Salmantino*, nº 9, 29 de abril de 1843, p. 69.

¹¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 70.

¹¹⁷⁶ La signatura de todas ellas consta en el Apéndice II.

¹¹⁷⁷ Como se avanzó antes, el ejemplar del Conservatorio de Madrid procede probablemente del Palacio Real, pues sus características (copista, papel, ...) coinciden con las restantes obras de Doyagüe de aquel archivo, entre las que no se encuentra el *Te Deum*, a pesar de que tuvo necesariamente que copiarse para esta institución.

Análisis de la obra

El *Te Deum en Re mayor* es la obra más ambiciosa de todas las que se analizan en este trabajo. Concebida como una pieza de gran envergadura, está compuesto para dos coros de cuatro voces cada uno (SATB) con violines, oboes, trompas, acompañamiento y órgano obligado. De los dos coros, el primero está formado por solistas y el segundo es de *ripieno*. Contiene una larga introducción orquestal y varias secciones en las que Doyagüe concede protagonismo a las distintas voces solistas (con la excepción del tiple), a los dúos y al coro; las secciones de la pieza se articulan en torno al texto, incluyendo varios interludios donde destaca especialmente el papel del órgano obligado.

Los solos vocales de este *Te Deum*, de carácter belcantista, permiten el lucimiento de los cantantes, aunque no son tan complicados y elaborados como los que se incluyen en el salmo *Mirabilia*; el coro de solistas desarrolla algún pasaje contrapuntístico en mayor medida que en las otras obras analizadas, mientras que en las intervenciones del segundo coro apenas hay contrapunto, predominando la textura homofónica. En cuanto a la armonía, Doyagüe se mueve por tonos vecinos, mayores y menores, a través de modulaciones diatónicas y cromáticas demostrando un profundo oficio. A lo largo de toda la obra abundan los contrastes dinámicos, especialmente los *sforzando* en algunas de las abundantes síncopas.

Como se hará también en el resto de los análisis, comenzamos mostrando el esquema general del *Te Deum* (tabla 4.24) para insertar más adelante una tabla que contiene, de forma más detallada, la estructura de cada una de las partes de esta obra (tabla 4.25). Además, presentaremos algunos de los motivos principales que, en el caso del *Te Deum*, observamos que presentan un cierto parentesco, debido a que, en su mayoría, están basados en el desarrollo de los principales acordes de la tonalidad correspondiente. La transcripción de esta pieza se encuentra en el Apéndice III y a ella remitimos con las indicaciones del número de compás, que expresamos entre paréntesis.

Tabla 4.24. Esquema general del *Te Deum en Re mayor*

Sección	Compases	Aire	Comp	Tonalidad	Plantilla
Introducción- <i>Te Deum</i>	1-89	Allegro un poco vivo	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Tibi omnes</i>	90-190	[Id.]	C	Re M-La M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Te gloriosus</i>	191-252	[Id.]	C	LaM-Mi M-Mi m-	A vns obs tps org ac
<i>Te per orbem</i>	253-279	[Id.]	C	Mi m	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Patrem...</i>	280-343	[Id.]	C	Do M	B vns obs tps org ac
<i>Tu Rex glorie</i>	344-396	[Id.]	C	Sol M-Mi m-Si m-Re M	T vns ac / Todos
<i>Tu ad dexteram</i>	397-437	[Id.]	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Judex crederis</i>	438-496	[Id.] Lento-Presto no mucho	2/2	Sol m-Re m-Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Te ergo</i>	497-518	Andante moderato	3/4	Sol M	T vns ac
<i>Aeterna fac</i>	519-646	Allegro assai	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Dignare Domine</i>	647-711	[Id.]	C	Re M-Si m-Sol M-Re M	A vns ac / Todos
<i>In te Domine</i>	712-778	Allegro	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac

La introducción orquestal del *Te Deum* se puede dividir en dos partes, la primera hasta el compás 18, que termina en semicadencia, y la segunda hasta el 39 en que la cadencia perfecta deja paso a la entrada de las voces. Algunos de los motivos melódicos de esta sección vuelven a escucharse en parte en los interludios de la obra, como ocurre con el comienzo de la orquesta (figura 4.10), que se repite con modificaciones en el compás 97 y en la tonalidad de Sol mayor en el 362. Este motivo inicial afirma desde el principio la tonalidad de Re M desplegando el acorde de tónica.

Figura 4.10. Motivo inicial del *Te Deum* correspondiente al violín primero



La sección *Tibi omnes* se inicia con un solo de tenor acompañado de todos los instrumentos de la orquesta, que introduce la intervención conjunta de los dos coros subrayando de manera homofónica una de las frases más importantes del himno en el tono de la dominante. En la parte central de la sección (c. 125 a 137) hay un interludio que reutiliza motivos de la segunda parte de la introducción orquestal (figura 4.11).

Figura 4.11. Fragmento de la segunda parte del preludio inicial (c. 18)



Destaca el comienzo fugado de la frase *Pleni sunt* (c. 137) que inicia el coro de solistas, entrando con dos compases de diferencia, tenor, alto, tiple y bajo y continúa con la intervención homofónica del segundo coro. El interludio final de la sección actúa como una especie de coda.

Figura 4.12. Comienzo de *Pleni sunt* (c. 137)

Un solo de alto inicia el *Te gloriosus* (c. 191), que continúa con un interludio y desemboca en una intervención de los dos coros y toda la orquesta donde abundan los cromatismos. *Te per orbem* es una breve sección homofónica en Mi menor con dos bloques, el primero termina en semicadencia y la segunda parte es conclusiva. En Do

mayor *Patrem immensae* (c. 280) comienza con un solo de bajo que entra en tonalidades menores, al que sigue un interludio con ritmo armónico rápido, dominantes secundarias y cromatismos, que conduce al solo de tenor *Tu Rex gloriae* (c. 344). Éste consta de dos partes, cuyo nexo de unión son dos compases instrumentales que retoman un motivo del preludio orquestal de la obra (figura 4.10), esta vez en la tonalidad de Sol mayor. Tras pasar por varias modulaciones, vuelve a la tonalidad principal para comenzar la siguiente sección. Como muestran las figuras 4.12 y 4.14, las melodías con que comienzan *Pleni sunt* y *Patrem immensae* tiene un cierto parentesco.

Figura 4.13. Comienzo de *Te gloriosus* (c. 191)

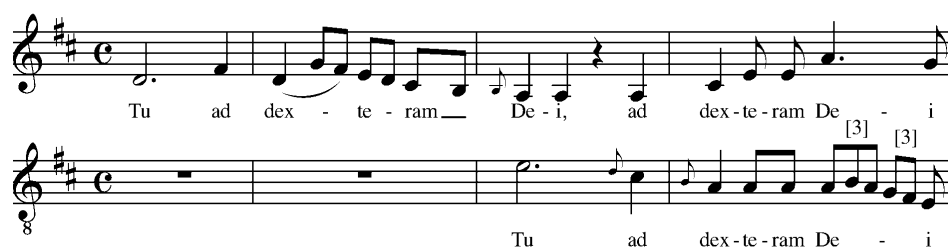


Figura 4.14. Comienzo de *Patrem immensae* (c. 280)



Tu ad dexteram Dei sedes (c. 396) se inicia en la tonalidad principal con un interludio que retoma motivos de la segunda parte del preludio inicial (figura 4.11) para dar paso a una parte fugada (figura 4.14) que comienza en el alto con el mismo motivo melódico que iniciaba la frase *Pleni sunt* (figura 4.12), allí en el tono de la dominante y aquí en la tonalidad principal. La figura muestra la entrada del alto y el tenor, después entra el tiple con una repetición del alto a la octava superior y a continuación el Bajo imitando al tenor, aunque no de forma literal. Como ocurría en el pasaje *Pleni sunt*, después entra el segundo coro en textura homofónica. En ambos casos, el texto hace referencia a la gloria del Padre en el Cielo y la música refuerza, con la entrada conjunta de todas las voces, esta imagen de alegría y paz.

Figura 4.15. Comienzo fugado en *Tu ad dexteram* (c. 411)



Al iniciarse la sección *Judex crederis* (c. 438) hay un cambio radical en el ambiente festivo de la obra, tomando un carácter sombrío que refleja la incertidumbre de la referencia al juicio final, donde todos los fieles serán juzgados de forma severa. La música pasa al modo menor (Sol m) con un solo del bajo (figura 4.16) que acompaña la cuerda con notas repetidas para pasar a la entrada de todas las voces con un significativo cambio del aire a *lento*, acompañadas por todos los instrumentos con la excepción del órgano. Después vuelve a repetirse el solo del bajo y termina el

pasaje con una nueva intervención del coro. Finalmente, un breve interludio modulador introduce una nueva exposición del texto con un aire rápido, *Presto no mucho* (c. 475), que devuelve simbólicamente la esperanza a los fieles con un retorno a la tonalidad principal.

Figura 4.16. Entrada del bajo en *Judex crederis* (c. 441)



Tabla 4.25. Estructura detallada del *Te Deum*

Sección	Compases	Textura	Comp	Ton.	Plantilla
Introducción	1-39	Melodía acomp.	C	Re M	vns obs tps org ac
<i>Te Deum</i>	40-55	Homofónica	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Te eternum...</i>	55-71	Homofónica	C	Re M	Dúo A-T coros y tutti
Ritornello	71-89	Melodía acomp.	C	Re M	vns obs tps org ac
<i>Tibi omnes</i>					
<i>Tibi omnes</i>	90-111	Melodía acomp.	C	Re M	T vns obs tps org ac
<i>Sanctus</i>	112-124	Homofónica	C	La M	SATB SATB vns obs tps org ac
Interludio	125-137	Melodía acomp.	C	La M	vns org ac
<i>Pleni sunt</i>	137-157	Imitativa-Homofónica	C	La M	SATB SATB vns, obs tps ac
<i>Gloriae tuae</i>	158-177	Homofónica	C	La M	SATB SATB vns obs tps org ac
Interludio	178-190	Melodía acomp.	C	La M	vns obs tps org ac
<i>Te gloriosus</i>					
<i>Te gloriosus</i>	191-222	Melodía acomp.	C	La M-Mi M	A vns obs tps org ac
Interludio	223-252	Melodía acomp.	C	Mi m-La m-Mi m	vns org ac
<i>Te per orbem</i>					
<i>Te per orbem</i>	253-279	Homofónica	C	Mi m	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Patrem immense</i>					
<i>Patrem immense</i>	280-325	Melodía acomp.	C	Do M-SolM	B; vns obs org ac
Interludio	326-343	Melodía acomp.	C	Sol M	vns org ac
<i>Tu Rex gloriae</i>					
<i>Tu Rex gloriae</i>	344-362	Melodía acomp.	C	Sol M	T vns ac
<i>Tu ad ...</i>	362-378	Homofónica	C	Sol M-Mim-Si m	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Tu devicto</i>	379-396	Homofónica	C	Re M	SATB SATB vns obs tp, org ac
<i>Tu ad dexteram</i>					
Interludio	396-411	Melodía acomp.	C	Re M	vns obs tps org ac
<i>Tu ad dexteram</i>	411-437	Imitaciones-Homofónica	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Judex crederis</i>					
<i>Judex crederis</i>	438-447	Melodía acomp.	C	Mi m-Sol m-Re m	B vns ac
<i>Judex crederis</i>	448-474	Homofónica	C	Re m	SATB SATB vns obs tps ac
Interludio	475-482	Homofónica	2/2	Re m	vns ac
<i>Judex crederis</i>	483-496	Homofónica	2/2	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Te ergo</i>					
<i>Te ergo</i>	497-518	Melodía acomp.	3/4	Sol M-Mim-Si m-SolM	T vns ac
<i>Aeterna fac</i>					
<i>Aeterna fac</i>	519-529	Homofónica	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac

Sección	Compases	Textura	Comp	Ton.	Plantilla
Interludio	529-536	Melodía acomp.	C	Re M	vns obs tps org ac
<i>Salvum fac</i>	537-573	Homofónica	C	Re M-La M	SATB SATB vns obs tps org ac
Interludio	574-607	Melodía acomp.	C	La M-Mi M	vns obs tps org ac
<i>Et rege eos</i>	608-617	Melodía acomp.	C	Mi M	T vns ac
<i>Per singulos</i>	618-627	Homofónica	C	La M	AT vns ac
<i>Et laudamus</i>	628-647	Homofónica	C	La M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Dignare Domine</i>					
<i>Dignare Domine</i>	647-663	Melodía acomp.	C	Re M-Si m	A vns org ac
<i>Miserere nostri</i>	664-711	Homofónica	C	Sol M-LaM-Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>In te Domine</i>					
<i>In te Domine...</i>	712-743	Imitaciones-homofónica	C	Re M-	SATB SAT vns obs tps org ac
<i>Non confundar</i>	744-778	Homofónica	C	Re M-Sol m-Re m-Re M	SATB SATB vns obs tps org ac

En el solo de tenor *Te ergo* (c. 497), con violines y acompañamiento, se produce una especie de reflexión, que se desarrolla en el tono de la subdominante, aunque presenta una rica armonía con el paso por dominantes secundarias de tonalidades mayores y menores, como el relativo menor Mi m, para continuar con la plegaria colectiva en ambos coros de la sección siguiente. La vuelta a la tonalidad principal con un aire alegre, que subraya *Aeterna fac* (c. 519), plegaria conjunta y esperanzada de todas las voces “haz que en la gloria eterna nos asociemos a tus santos, salva a tu pueblo, Señor...”. Con ella se vuelve al ambiente de júbilo general de este himno. Las dos frases principales de la sección van unidas por un breve interludio que retoma motivos de la introducción inicial.

Figura 4.17. Comienzo del solo de tenor en *Te ergo* (c. 497)



Con la vuelta a la tonalidad principal, se inicia la súplica *Dignare Domine* (c. 647) en la voz de alto que pide a Dios que se digne librar a los fieles del pecado, pasando brevemente por tonalidades menores.

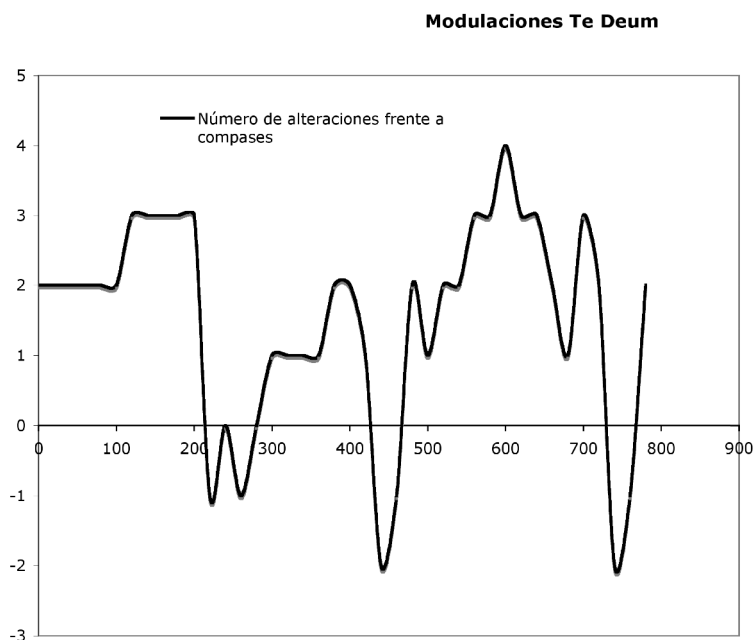
Figura 4.18. Solo de alto en *Dignare Domine* (c. 647)



A continuación, el coro continúa las preces pidiendo misericordia para todos y la esperanza de encontrarla hace que la obra regrese a la tonalidad principal. En la sección final del *Te Deum*, *In te Domine speravi* (c. 712), pasaje con comienzo imitativo donde intervienen todos los efectivos vocales e instrumentales de la obra subrayando la confianza de los fieles en el Creador. Toda esta parte se desarrolla fundamentalmente en la tonalidad principal, en la que concluye con un breve paso por tonalidades menores en el texto “non confundar in aeternum”, que se refiere a no quedar “confundidos eternamente”. A continuación mostramos un breve gráfico de las

modulaciones producidas a lo largo de todas las secciones del *Te Deum*, indicadas por el número de alteraciones (de -2 a +4) que corresponden a cada tonalidad.

Figura 4.19. Variación de la armadura en el *Te Deum*



6.2. *Mirabilia*, primer salmo de nona (MD 56)

Difusión e interpretación

Como se ha explicado ya, los salmos *Mirabilia* y *Principes persecuti* de Doyagüe fueron aceptados por el rey en 1818 y se cantaron en la Capilla Real probablemente en varias ocasiones. Seguramente debido a este hecho, *Mirabilia* se convirtió en una de las obras más difundidas de Doyagüe, habiéndose localizado hasta el momento once fuentes distribuidas entre el Palacio Real de Madrid, el Monasterio de Guadalupe y las catedrales de Salamanca, Ávila, Plasencia, Zaragoza (3 ejemplares), Santiago de Compostela, Burgos y Badajoz. En los apartados anteriores se han hecho constar las vicisitudes por las que han pasado las copias de esta pieza, que permiten asegurar que se interpretó hasta principios del siglo XX.

La copia de *Mirabilia* de la Catedral de Santiago de Compostela, que contiene también el tercer salmo *Principes persecuti*, lleva la inscripción “de D. Manuel Soler. Santiago de Galicia”¹¹⁷⁸. Según López-Calo, Soler había estudiado en Zaragoza por lo que pudo llevar consigo a Santiago estas partituras o bien, haberlas adquirido allí; en cualquier caso, todo hace pensar que estos salmos de Nona se interpretaban en Santiago en el umbral del siglo XX.

¹¹⁷⁸ Una breve reseña biográfica de Manuel Soler Palmer, junto con el listado de sus obras se encuentra en López-Calo (1972): *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*, pp. 226-229.

Análisis de la obra

Mirabilia, primer salmo de Nona escrito en Re mayor, fue compuesto para dos coros de cuatro voces cada uno, el primero formado por solistas y el segundo *de ripieno*, acompañados de violines, oboes, trompas, órgano obligado y acompañamiento. Igual que ocurre en las principales obras de Doyagüe, abundan en *Mirabilia* los contrastes dinámicos. Para transcribir y analizar esta pieza, se ha tomado como principal referencia la copia que se encuentra fraccionada entre la Catedral de Salamanca y el Monasterio de Guadalupe, donde se conserva la partitura copiada por Astudillo, que parece que aún se encontraba en Salamanca en 1878, cuando el maestro de capilla Antonio Lozano abandonó la ciudad para trasladarse a Zaragoza¹¹⁷⁹. Las secciones en que Doyagüe ha dividido la obra se articulan en torno a los versículos del texto y se detallan en la tabla 4.26.

Figura 4.20. Comienzo del primer violín en *Mirabilia*



Tabla 4.26. Estructura general del salmo *Mirabilia*

Sección	Compases	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla
<i>Mirabilia</i>	1-200	Allegro	C	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Redime mea</i>	201-254	Allegro moderato	C	Sol M	S vns ac
<i>Exitus aquarum</i>	255-340	Andante moderato	$\frac{3}{4}$	Si b M	ATB vns obs tps ac
<i>Tabescere me</i>	341-460	Allegro assai	C	Do M	B vns obs tps ac
<i>Iustitia</i>	461-510	Larghetto	$\frac{3}{4}$	Sol M	AT vns fags ac
<i>Gloria Patri</i>	511-572	Andante	$\frac{2}{4}$	Re M	SATB SATB vn obs tp org, ac

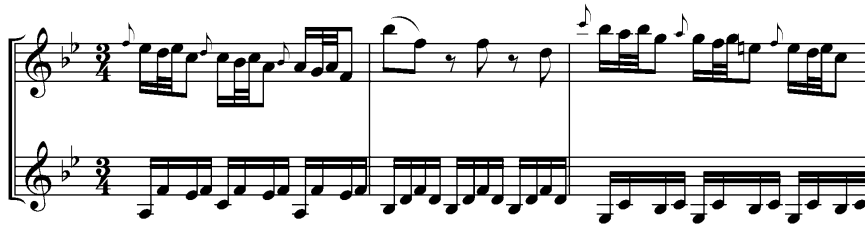
Después de la parte inicial donde intervienen todos los efectivos de la plantilla, destaca el *Redime mea*, un solo vocal de tiple, violines y acompañamiento completamente belcantista (figura 4.21) en el que Doyagüe despliega todos los recursos de la voz con largas vocalizaciones, figuras rápidas y saltos. El primer violín tiene también un cierto protagonismo y el resto de los instrumentos realizan el acompañamiento con diseños de corcheas y semicorcheas con notas repetidas. A este solo vocal le sigue *Exitus aquarum* (c. 255), un terceto para alto, tenor y bajo, que combina las imitaciones con la textura homofónica. Acompañan a las tres voces todos los instrumentos de la obra, con la excepción del órgano obligado. Destaca la agilidad de los violines en este terceto, el primero tiene protagonismo melódico, mientras que el segundo realiza un bajo de Alberti durante la mayor parte de esta sección (figura 4.22).

¹¹⁷⁹ Con motivo de la marcha de Lozano se realizó el correspondiente inventario, donde constan expresamente las obras copiadas por Astudillo, entre la que se encuentra la partitura de *Mirabilia* que seguramente es la que está actualmente en Guadalupe. *Lista de las obras de música que pertenecientes a esta Sta Basilica tiene en su poder el maestro de capilla de la misma Antonio Lozano*. E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 11. Transcrito en el Apéndice I, pp. 86-91.

Figura 4.21. Estilo belcantista en un fragmento de *Mirabilia* (c. 17)



Figura 4.22. Violines en un fragmento de *Mirabilia* (c. 267)



Tabescere me (c. 341) es para solo de bajo con todos los instrumentos que intervienen en la pieza, excepto el órgano obligado. A pesar del protagonismo de la voz, ésta no tiene tantos adornos como el tiple de la sección anterior.

Figura 4.23. Comienzo del bajo en *Tabescere me* (c. 359)



La pieza continúa con un dúo de alto y tenor, *Iustitia tua* (c. 461), que sustituye los oboes y las trompas por los fagotes, ausentes en el resto de la pieza. Salvo pequeñas imitaciones, las dos voces van paralelas a distancia de tercera o sexta y los fagotes mantienen este mismo paralelismo a lo largo de toda la sección. Finalmente, el *Gloria* (c. 511) nos devuelve a la tonalidad principal, con una apoteosis de todas las voces e instrumentos, a excepción de los fagotes que sólo han intervenido en la sección anterior. Esta última parte tiene dos secciones claramente definidas, con contraste de *tempo* y métrica entre ellas, como se muestra en la tabla 4.27.

Figura 4.24. Entrada de las voces en *Iustitia tua* (c. 461)



Figura 4.25. Variación de la armadura en *Mirabilia*

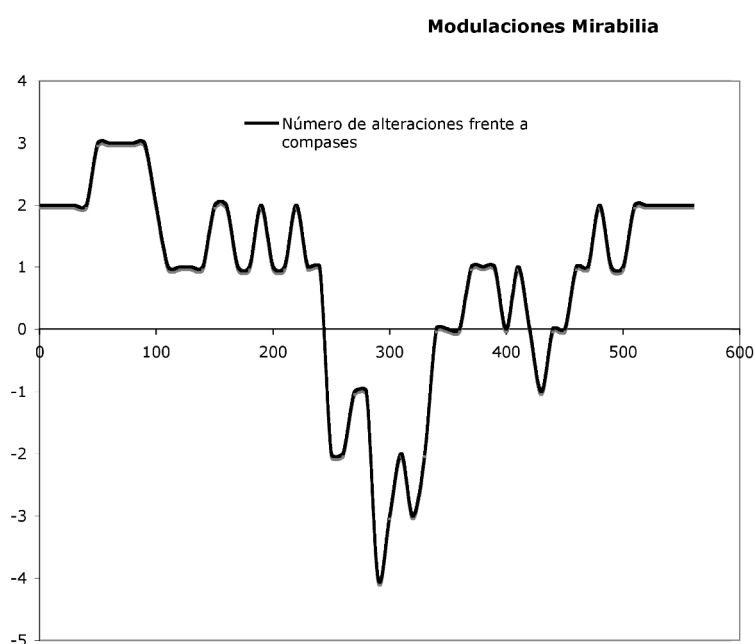


Tabla 4.27. Esquema detallado de *Mirabilia*

Sección	Compases	Textura	Comp.	Tonalidad	Plantilla
Mirabilia					
Introducción	1-27	Melodía acomp.	C	Re M	vns obs tps org ac
<i>Mirabilia...</i>	28-41	Homofónica	C	Re M	SATB SATB tutti
<i>Ideo scrutata</i>	42-55	Homofónica (diálogo S tutti)	C	Si m-La M	Id
<i>Declaratio</i>	55-65	Imitativa Homofónica	C	La M	Id.
<i>Et intellectum</i>	66-92	Imitativa	C	La M	Id.
<i>Os deum</i>	93-117	Melodía acomp.	C	La M-Si m-Sol M	S vns ac
<i>Aspice me</i>	118-137	Homofónica	C	Sol M	ST tutti
<i>Gressus</i>	138-150	Homofónica	C	Sol M	SATB SATB tutti
<i>Et non</i>	151-200	Imitaciones- Homofónica	C	Re M-Sol M-Re M	Id.
Redime me					
Introducción	201-208	Melodía acomp.	C	Sol M	vns ac
<i>Redime me</i>	209-234	Id.	C	Sol M-Re M-Mi m-Re M	S vns ac
<i>Faciem</i>	234-254	Id.	C	Sol M	Id.
Exitus					
Introducción	255-258	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	Si b M	vns ac
<i>Exitus...</i>	259-277	Imitativa	$\frac{3}{4}$	Si b M-Fa M	ATB vns obs tps ac
<i>Qui a non...</i>	278-291	Imitativa- homofónica	$\frac{3}{4}$	Fa M	Id.
Instrumental	291-298	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	Fa M-Fa m-Mi b M	vns obs ac
<i>Iustus est...</i>	299-316	Imitativa	$\frac{3}{4}$	Mi b M-Si b M	ATB vns ac
<i>Mandasti...</i>	317-340	Homofónica Breves imitaciones	$\frac{3}{4}$	Si b M-Mi b M-Si b M	SAT vns obs tps ac
Tabescere					
Introducción	341-358	Melodía acomp.	C	Do M	vns obs tps ac
<i>Tabescere</i>	359-368	Id	C	Do M	B vns obs tps ac
<i>Quia obliti</i>	369-403	Id.	C	Sol M	Id
<i>Ignitum...</i>	404-416	Id.	C	Do M	Id
<i>Adolescentulus</i>	417-460	Id	C	Do M-Fa M-Do M	Id.

Sección	Compases	Textura	Comp.	Tonalidad	Plantilla
<i>Iustitia tua</i>					
<i>Iustitia tua</i>	461-471	Homofónica. Imitaciones	$\frac{3}{4}$	Sol M	AT vns fags ac
<i>Tribulatio</i>	472-487	Homofónica	$\frac{3}{4}$	Sol M-Re M	Id.
<i>Aequitas</i>	488-510	Homofónica	$\frac{3}{4}$	Sol M	Id.
<i>Gloria</i>					
<i>Gloria</i>	511-524	Homofónica	2/4	Re M-(Si m)-Re M	SATB SATB tutti
<i>Sicut erat</i>	525-572	Homofónica	2/2	Re M	Id.

En ésta, como en las demás obras, Doyagüe utiliza diversos recursos técnicos para subrayar el sentido del texto. Como ejemplo, del ambiente festivo de las tonalidades mayores con sostenidos, pasa a tonos bemolizados para mostrar arrepentimiento en el pasaje *Exitus aquarum* (“arroyos de agua caen de mis ojos porque no guardan tu ley”) (c. 255). Más adelante, podemos destacar la transición que efectúa de Fa M a Fa m inmediatamente antes del texto *Iustus est Domine* (Justo es el Señor y recto es su juicio) (c. 299), que introduce ya una tonalidad mayor, pero con tres bemoles (Mi b M) subrayando cierta inquietud ante la justicia divina. El mismo carácter se mantiene (Si b M-Mi b M-Si b M) en el pasaje *Mandasti iustitiam testimonia tua* (“has impuesto justamente tus testimonios...”).

Si comparamos este salmo *Mirabilia* con el homónimo de Diego Llorente y Sola¹¹⁸⁰, organista en la Catedral de Salamanca del que nos ocupábamos en el capítulo tercero, vemos que la obra de Doyagüe es de mayor envergadura, tanto en extensión como en plantilla vocal e instrumental. En la obra de Llorente, en Do mayor, alterna el solista, cuyas partes no son muy adornadas, con el coro, que sigue una textura homofónica y utiliza tonalidades menores en los pasajes más oscuros. Sin embargo, no recurre a tonalidades con bemoles.

6.3. La Gran Misa en sol mayor (MD 3)

Valoración y circunstancias relativas a su interpretación

Esta obra se interpretó en Madrid, junto con el *Te Deum* en 1817 y, según la mayor parte de las referencias bibliográficas, volvió a sonar en la Capilla Real en 1830, en presencia de músicos prestigiosos como Espínola y Carnicer, a quienes “les arrancó lágrimas del gozo”, y les hizo afirmar, según Salustiano Ruiz, que “el talento humano no puede hacer obra mas acabada”¹¹⁸¹. La amplitud y complejidad de esta misa se refleja en una solicitud de Manuel Astudillo, entonces maestro de capilla interino que, en 1857, pedía autorización al Cabildo para dirigir esta obra, indicando la necesidad de “ensayarla antes con toda la orquesta”¹¹⁸². El hecho de que esta misa requiriera una preparación cuidadosa es probablemente la causa de que se interpretase menos que otras más sencillas como la *Misa en Si bemol*.

¹¹⁸⁰ Mur Bernard (1997): *Obras de Diego Llorente y Sola del Archivo de la Catedral de Huesca*. Incluye transcripción de varias piezas vocales, entre ellas, un salmo *Mirabilia* a solo de A o T, SATB y acompañamiento.

¹¹⁸¹ *El Salmantino*, nº 9. 29 de abril de 1843, p. 70.

¹¹⁸² Con motivo de las próximas fiestas de la Asunción, patrona de la Catedral salmantina. CO 12/8/1857. E:SA: AC 75, ff. 491v-492.

Análisis de la obra

El título que aparece en las distintas copias varía ligeramente según las fuentes conservadas. El ejemplar de la Catedral de Salamanca indica *Misa grande con órgano obligado a 4 y a 8* y el de Santiago de Compostela simplemente *Misa a 4 y 8 voces*, título similar al de Málaga. La copia de Ávila titula la obra *Misa a 4 y a 8 con violines, oboes, trompas y órgano* y la del Palacio Real de Madrid *Misa a cuatro y ocho voces con toda orquesta*. En Plasencia consta simplemente como *Misa del Maestro Doyagüe*. La forma en que están expresados estos títulos, proporciona información acerca de la obra: el título *grande* que se le da en Salamanca y en algunos lugares de la bibliografía, hace referencia a su duración, superior a la media habitual de las misas de su época; la indicación “a 4 y a 8” muestra que el segundo coro es *de ripieno*, limitándose a reforzar la intervención del primero, con lo que podía prescindirse de él si las circunstancias sólo permitían un pequeño número de intérpretes. El hecho de que tenga “órgano obligado” señala que este instrumento es uno de los principales protagonistas, desarrollando una parte sustancial y brillante dentro de la pieza¹¹⁸³. En el Palacio Real, donde consta “con toda orquesta” se le añadió viola y también fagotes. Por último, el indicar simplemente que es la “Misa del Maestro Doyagüe” nos muestra la importancia que se dio sobre las otras misas del compositor. No olvidemos que esta obra determinó el nombramiento de su autor como “Maestro Honorario” del Conservatorio madrileño en 1831. Una de las dos partituras del ejemplar conservado en el archivo de la Catedral de Salamanca, está cuidadosamente encuadernada con tapas duras de cartón¹¹⁸⁴. La copia, donde se ve la mano de Astudillo, ha sido muy utilizada aunque está en perfecto estado de conservación; más señales de uso tienen las *particellas*, entre las que se distinguen dos manos y épocas diferentes.

La orquesta del ejemplar de la catedral salmantina consta de violines primeros y segundos, oboes, trompas en sol, acompañamiento y órgano obligado, cuya *particella* es de mano del autor e incluye indicaciones sobre los registros, como clarines al principio del *Gloria* o “trompetas de batalla en ambas manos” al iniciarse el *Qui tollis*; al comienzo del *Sanctus* y el *Agnus* se indica “Registro suave”. Como la mayoría de las misas de esta época, consta de las cinco partes habituales: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* y *Agnus Dei*.

Tabla 4.28. Estructura general de la *Misa en Sol M*

Sección	Compases	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla
Kyrie	(1-46)	Larghetto	$\frac{3}{4}$	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
Gloria	(1-470)	Allegro assai	C	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
Credo	(1-310)	Allegro	C	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
Sanctus	(1-72)	Larghetto	$\frac{3}{4}$	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
Agnus Dei	(1-42)	Andante Moderato	C	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac

¹¹⁸³ Esta parte no figura en el ejemplar de la Colección Blanco-Pedrero, que consta sólo de la partitura autógrafa.

¹¹⁸⁴ Lleva impreso en el lomo “DOYAGÜE / MISA GRANDE”. Se trata con toda probabilidad de la copia realizada en 1857 por el bajonista Pedro Martín a que se hizo referencia anteriormente. E:SA: AM 16.5.

Kyrie eleison: Larghetto

De acuerdo con Jesús María Muneta, que resume la estructura de las misas de los compositores españoles contemporáneos del Padre Antonio Soler, el *Kyrie* suele dividirse en tres partes A-B-C, “sugiriendo, no siempre, un breve fugado en el último *Kyrie*, en contraste a la homofonía de las partes precedentes”¹¹⁸⁵. El *Kyrie* de esta misa responde a este usual esquema tripartito: *Kyrie eleison- Christe eleison- Kyrie eleison*. En esta parte interviene toda la plantilla vocal e instrumental de la pieza y su estructura responde al siguiente esquema.

Tabla 4.29. Estructura del *Kyrie eleison*

Sección	Compases	Textura vocal	Comp.	Ton.	Plantilla
<i>Kyrie eleison</i>	1-8	Homofónica	3/4	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Christe eleison</i>	9-26	Comienzo imitativo y final homófono	3/4	Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Kyrie eleison</i>	27-46	Id.	3/4	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac

Además de las voces en los breves pasajes fugados, de la parte melódica se encarga principalmente el primer violín, mientras el segundo lo refuerza por terceras o a distancia de octava y también realiza funciones de acompañamiento. Los elementos melódicos se basan en el desarrollo de arpeggios y escalas, incluyendo numerosas apoyaturas.

Figura 4.26. Comienzo del *kyrie* en el violín



La melodía se encuentra salpicada de variados elementos rítmicos con valores cortos de fusa-semicorchea con puntillo, tresillos, acompañamiento de seisillos en los violines en la primera y tercera sección y abundantes síncopas. Son numerosas las indicaciones dinámicas de *forte*, *piano* y *sforzando*. El órgano en esta sección aparece cifrado, limitándose a acompañar.

A lo largo de todo el *Kyrie* utiliza elementos armónicos sencillos que afirman la tonalidad, fundamentalmente acordes de tónica y dominante en sus principales inversiones. Aparecen en algunos momentos el acorde de la dominante menor (Re m) y algunas dominantes secundarias. La textura es homofónica en la mayor parte de esta sección, aunque incluye pasajes fugados muy breves.

Gloria: Allegro assai

El Gloria es la parte más extensa de esta misa y está bastante más elaborado que el *Kyrie*. Consta de las secciones habituales en este tipo de piezas, cuyas principales características se detallan a continuación.

¹¹⁸⁵ Muneta (1986): “La Música Sacra en la época del padre Soler. Referencia a los maestros de capilla de Albarracín”, pp. 57-58.

Tabla 4.30. Estructura general del *Gloria*

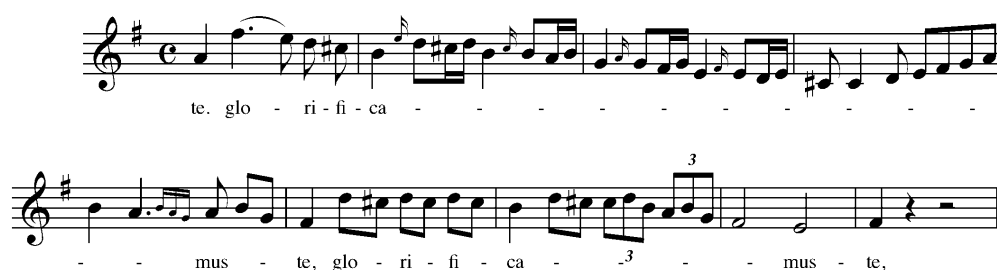
Sección	Compases	Aire	Compás	Textura vocal	Tonalidad	Plantilla
<i>Et in terra</i>	1-245	Allegro assai	C	Homofónica con breves imitaciones	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Qui tollis</i>	246-338	Largo	3/4	Melodía acompañada	Do M	A vns tps org ac
<i>Quoniam</i>	339-399	Allegro moderato	C	Melodía acompañada	Sol M	T vns obs tps org ac
<i>Cum Sancto</i>	400-470	Largo	3/4 - 2/2	Homofónica con breves imitaciones	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac

Figura 4.27. Comienzo vocal del *Gloria* (c. 26)



El *Gloria* destaca especialmente por su extensión y su carácter exultante. La introducción orquestal anticipa los elementos melódicos y armónicos de la primera intervención de las voces. El motivo inicial se basa en el desarrollo del arpeggio, afirmando la tonalidad de Sol mayor. Los motivos rítmicos y las frecuentes apoyaturas, mordentes y floreos confieren dinamismo a toda esta sección. Abundan los tresillos y seisillos y las figuraciones de semicorcheas especialmente en el órgano y el acompañamiento de los violines. También son frecuentes los cromatismos, que sirven para reforzar el sentido del texto. El tratamiento de las voces es distinto en las secciones homofónicas en que intervienen todas las voces, que en las partes solísticas o a dúo. En este último caso, abundan los pasajes adornados con evidente carácter belcantista, donde se ve la clara influencia de la música italiana, presente en España desde hacía décadas. Como ejemplo, en la figura 4.28 mostramos la parte de tiple de un pasaje a dúo S-A, donde la segunda voz va completamente paralela a distancia de tercera inferior.

Figura 4.28. Fragmento del *Gloria* (c.78)

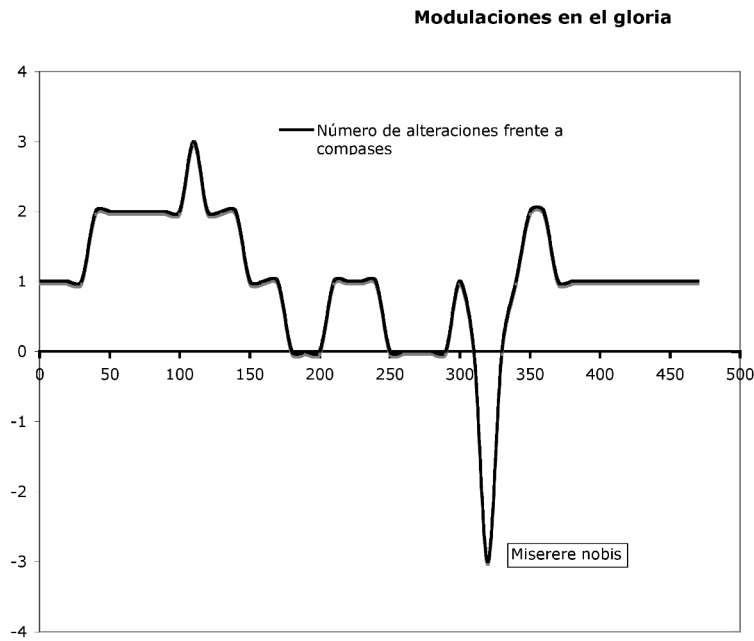


La tonalidad principal se afirma casi constantemente con el empleo de escalas y arpeggios para construir los motivos temáticos y el acompañamiento, especialmente en las intervenciones del órgano. Las modulaciones se producen a tonos vecinos, especialmente el de la dominante y subdominante. Predominan los grados tonales (T, D, S) con triadas y acordes de séptima de dominante y séptima disminuida en todas sus inversiones e incluso alguna séptima diatónica con preparación¹¹⁸⁶. También

¹¹⁸⁶ Hay una serie de séptimas entre los compases 455-457. En este contexto armónico representamos por T la tónica, D la dominante y S la subdominante.

emplea ocasionalmente la tónica y dominante menores e incluso acordes con algún grado rebajado, como la sexta napolitana¹¹⁸⁷.

Figura 4.29. Variación de la armadura en el Gloria



La sección inicial, *Et in terra*, es la más larga de este *Gloria* y se inicia con una introducción orquestal que anticipa la melodía y armonía del comienzo de las voces. Destacan las intervenciones del órgano obligado. *Qui tollis* (c. 246) es para solo de alto con todos los instrumentos a excepción de los oboes. Se caracteriza por un virtuosismo vocal similar al que utiliza Doyagüe en las arias y por la intervención destacada del órgano, como ocurría en la sección anterior. Es destacable la modulación a Do menor coincidiendo con el texto *miserere nobis*, única parte de la pieza que desciende a una tonalidad bemolizada que, además es menor, con lo que se refuerza el sentido de súplica que contiene el texto (ver figura 4.29). A continuación, *Quoniam* (c. 339), constituida por una sola sección, es una parte bastante más corta que las anteriores, a solo de tenor con violines, oboes y acompañamiento. Su estilo es prácticamente silábico, con algunos adornos en la voz.

Tabla 4.31. Estructura detallada del Gloria

Sección	Compases	Textura vocal	Comp.	Ton.	Plantilla
<i>Et in terra</i>					
Introducción	1-25	Melodía acomp.	C	Sol M	vns obs tps org ac
<i>Et in terra</i>	26-51	Homófona, imitaciones	C	Sol M-Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
Interludio	51-70	Melodía acomp.	C	Re M	vns obs tps org ac
<i>Laudamus te</i>	71-156	Homófona, imitaciones	C	Re M-La M-Re M	SA vns obs tps org ac
<i>Domine Deus</i>	156-245	Homófona	C	SolM-DoM-SolM	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Qui tollis</i>					

¹¹⁸⁷ Hay una en el compás 325, perteneciente a la parte final del *Qui tollis*.

Sección	Compases	Textura vocal	Comp.	Ton.	Plantilla
Introducción	246-266	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	Do M	vns obs tps org ac
<i>Qui tollis</i>	267-293	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	Do M	A vns obs tps org ac
Interludio	293-300	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	Do M-Sol M	vns obs tps org ac
<i>Qui sedes</i>	300-338	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	Sol M-Do M-Do m-Do M	A vns obs tps org ac
<i>Quoniam</i>					
<i>Quoniam</i>	339-399	Melodía acomp.	C	Sol M-Re M-Sol M	T vns obs ac
<i>Cum sancto</i>					
<i>Cum sancto</i>	400-470	Homófona, imitaciones	$\frac{3}{4}$	Sol M-Mi m	SATB SATB vns obs tps org ac

Figura 4.30. Comienzo de la voz en *Quoniam*



En la sección final del *Gloria* intervienen, como es usual, todos los elementos de la plantilla de la obra. Sin introducción orquestal, su textura es fundamentalmente homofónica. El texto final: *in gloria Dei patris, amen*, lo presenta en estilo fugado para repetirlo todas las voces en vertical en el final de la pieza.

Credo

En este Credo tiene especial protagonismo el órgano obligado. Las melodías están formadas a base de escalas y arpeggios de los principales grados tonales con numerosas apoyaturas, mordentes y cromatismos. Como en el caso del *Gloria*, la armonía se mueve entre los tonos vecinos de la dominante y subdominante, pasando por el relativo menor con sus acordes de triada y séptima de dominante. Además de estos acordes, utiliza séptimas disminuidas y alguna séptima diatónica. Desde el punto de vista dinámico, combina *forte* con *piano* y algunos *sforzandi*. Consta de tres secciones: *Patrem omnipotem*, *Et incarnatus* y *Et resurrexit* según el esquema:

Tabla 4.32. Estructura general del Credo

Sección	Compases	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla
<i>Patrem</i>	1-90	Allegro	C	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Et incarnatus</i>	91-132	Larghetto	$\frac{3}{4}$	Do M	A vns org ac
<i>Et resurrexit</i>	133-310	Allegro	$\frac{3}{4}$	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac

La sección inicial, *Patrem onnipotentem*, no tiene introducción orquestal y su textura es estrictamente homofónica sin ninguna imitación. Para destacar este pasaje, que contiene la esencia del dogma fundamental de la fe católica, en *Et incarnatus* (c. 91), para solo de alto, Doyagüe cambia de compás y tonalidad y disminuye la textura dejando una sola voz sin la intervención de oboes y trompas.

Figura 4.31. Comienzo del Credo

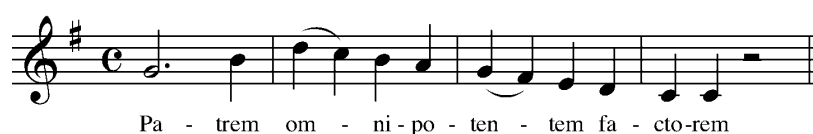


Figura 4.32. Comienzo de *Et incarnatus* a solo de alto (c. 92)

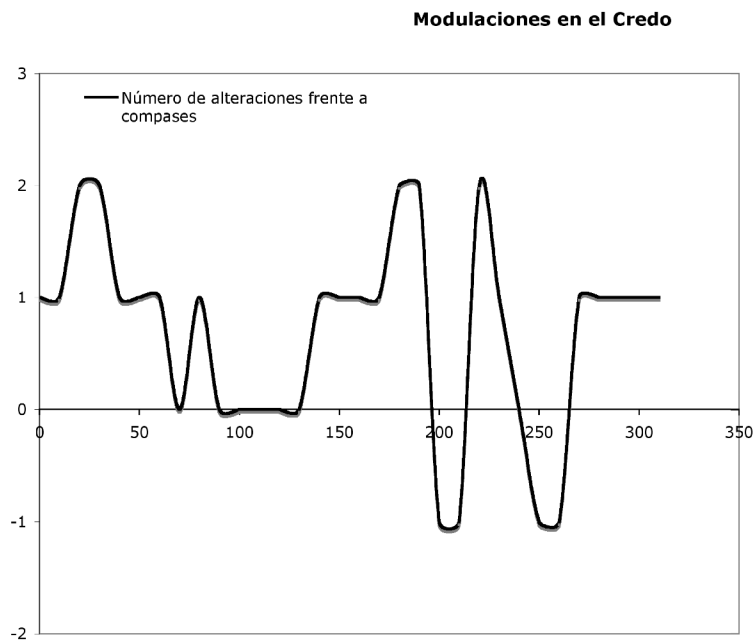


En esta sección, breve y contrastante, existen destacables motivos rítmicos en fusas en la mano derecha del órgano. El estilo vocal es prácticamente silábico en todo el pasaje, con alguna corta vocalización. La textura es melodía acompañada, repartiéndose el protagonismo la voz y el órgano, que tiene una figuración muy adornada, con fusas y seisillos. En *Et resurrexit* (c. 133) vuelve al tono principal con textura homofónica y todos los recursos vocales e instrumentales para resaltar la alegría de la resurrección.

Tabla 4.33. Estructura detallada del Credo

Sección	Compases	Textura vocal	Comp.	Tonalidad	Plantilla
<i>Patrem</i>					
<i>Patrem</i>	1-45	Homofónica	C	Sol M-Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
Instrumental	46-63	Melodía acomp.	C	Sol M	vns org ac
<i>Genitum</i>	63-90	Homofónica	C	Sol M-La m-Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Et incarnatus</i>					
<i>Et incarnatus</i>	91-132	Melodía acomp.	3/4	Do M	A vns org ac
<i>Et resurrexit</i>					
<i>Et resurrexit</i>	133-156	Homofónica	3/4	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
Instrumental	156-173	Melodía acomp.	3/4	Sol M	vns org ac
<i>Et iterum</i>	173-193	Homofónica	3/4	Sol M-Re M	SATB SATB vns obs tps org ac
Instrumental	193-204	Melodía acomp.	3/4	Re M	vns org ac
<i>Et in spiritum</i>	204-217	Melodía acomp.	3/4	Re m	S vns ac
<i>Qui cum patre</i>	218-241	Homofónica	3/4	Re M-Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Et unam...</i>	241-253	Comienzo fugado, homofónica	3/4	Do M	SATB SATB vns obs tps org ac
Instrumental	253-264	Melodía acomp.	3/4	Re m	vns org ac
<i>Confiteor</i>	264-310	Melodía acomp.-Homofónica	3/4	Sol M	T vns ac-SATB SATB vns obs tps org ac

Figura 4.33. Variación de la armadura en el Credo



Sanctus

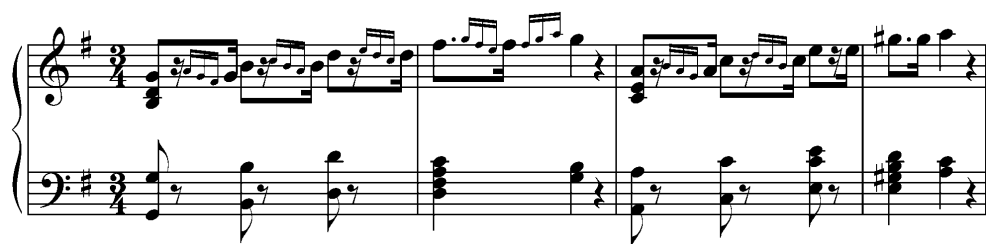
Como es habitual, el *Sanctus* consta de dos secciones: *Sanctus* y *Hosanna*. La textura es fundamentalmente homofónica con un pasaje fugado en el comienzo de *Domine Deus sabaoth*. En el *Hossana* cambia de compás y comienza en forma contrapuntística para continuar todas las voces verticalmente.

Tabla 4.34. Estructura del Sanctus

Sección	Compases	Aire	Compás	Textura	Tonalidad	Plantilla
<i>Sanctus</i>	1-22	Larghetto	3/4	Homofónica, fugado	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac
<i>Hosanna</i>	23-72	Presto	2/2	Comienzo fugado, homofónica	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac

En la primera sección, con ritmo ternario, la melodía del órgano contiene numerosos adornos como mordentes, ritmos con fusas y semifusas. La segunda sección es contrastante, con compás binario y valores más lentos; en ella destaca menos el órgano, que aparece cifrado al principio, algo que no ocurre en la primera parte. Igual que en las secciones anteriores, la armonía, completamente tonal, se enriquece con las numerosas apoyaturas, cromatismos y mordentes. También aparecen numerosas dominantes secundarias.

Figura 4.34. Comienzo del órgano en el *Sanctus*



Agnus Dei

El *Agnus Dei* se presenta en una sola sección, donde interviene toda la plantilla vocal e instrumental. Destaca especialmente por los cromatismos asociados al sentido del texto y el colorido armónico con la aparición de dominantes secundarias. El virtuosismo y los múltiples adornos de la melodía se muestran sobre todo en el órgano. La textura es homófona y los instrumentos de viento suelen doblar a las voces, mientras los violines tienen una función melódica.

Figura 4.35. Fragmento del tiple en el *Agnus Dei* (c. 13)



Tabla 4.35. Estructura del *Agnus Dei*

Sección	Aire	Textura vocal	Tonalidad	Plantilla
<i>Agnus Dei</i>	Andante Moderato	Homofónica con imitaciones	Sol M	SATB SATB vns obs tps org ac

Después de analizar esta pieza, llegamos a la conclusión de que estamos ante una de las obras más destacadas de Doyagüe, como ocurre también con el *Te Deum* y otras composiciones “grandes”, su autor utilizó ampliamente los principales recursos de que disponía y puso la música al servicio del texto (tonalidades, cromatismos...). Aunque no utiliza tonos extraños, su armonía presenta el colorido de las pequeñas tonalizaciones, sucediéndose en algunos pasajes acordes de dominante y tónica de distintos tonos, así como grados rebajados y alguna serie de séptimas. La indudable calidad de esta obra justificaría el galardón que recibió en Madrid el maestro salmantino y las alabanzas de las figuras más conocidas de la época. La especial atención que el maestro salmantino dedica al *Gloria*, la parte más extensa (470 compases frente a los 310 del *Credo*) donde utiliza numerosos recursos compositivos, contribuye a resaltar el carácter exultante de esta misa, compuesta quizás para Fernando VII, con motivo de la llegada del tan deseado heredero.

Comparación con otras misas de la época de Doyagüe

Entre los autores consagrados que pudo conocer Doyagüe, se encuentra Joseph Haydn, cuya música estuvo presente en la España de la época. La misa más amplia, y una de las más representativas de Haydn, es la *Misa Cellensis in honorem Beatissimae Virginis Mariae* en Do mayor, Hob XVII/5 (1766), conocida como “Cecilienmesse”, por estar dedicada a Santa Cecilia¹¹⁸⁸. Bastante más extensa que la *Gran Misa* de Doyagüe, presenta el rasgo común de que sus cinco secciones están subdivididas en movimientos prácticamente independientes, que contienen arias y coros con pasajes fugados y textura homofónica. Como ocurre con la pieza de Doyagüe, la mayor sección de esta misa es el *Gloria*, de cuya variación de la

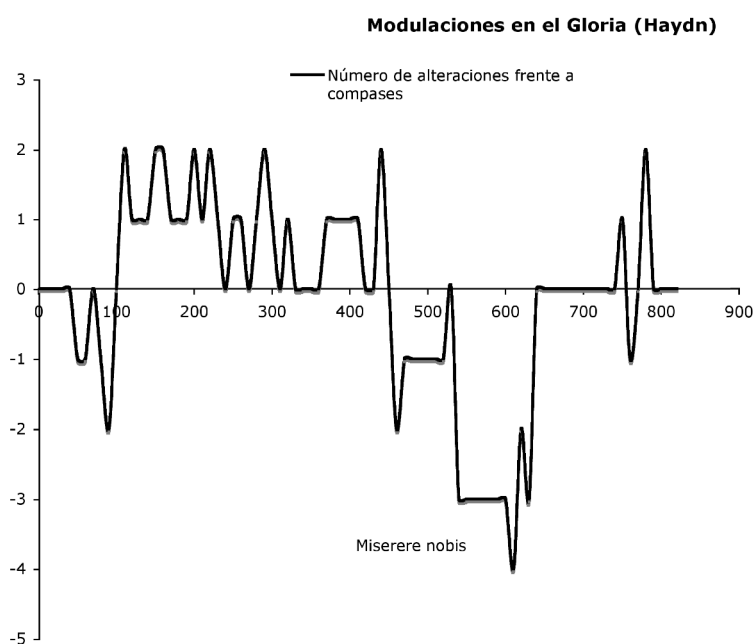
¹¹⁸⁸ Joseph Haydn. *Messen* Nr. 1-2. Editada por James Dack und Georg Feder. 1992. München: Henle Verlag, 1992.

armadura presentamos un gráfico similar a los que hemos mostrado más arriba (figura 4.36).

Tabla 4.36. Estructura de la *Misa Cellensis* de Haydn

Sección	Compases	Aire	Comp	Ton	Plantilla
Kyrie	(1-236)	Adagio	C	Do M	SATB vns vla obs cln org
Gloria	(1-821)	Allegro di molto	C	Do M	SATB vns vla obs cln org
Credo	(1-386)	Vivace	C	Do M	SATB vns vla obs cln org
Sanctus	(1-21)	Adagio	C	Do M	SATB vns vla obs cln org
Benedictus	(1-129)	Andante	C	Do m	SATB vns vla obs cln org
Agnus Dei	(1-23)	Largo	C	La m	B vls vla org

Figura 4.36. Variación de la armadura en el Gloria de la *Misa Cellensis*



A la vista de estas tablas y gráficos, vemos que tanto Haydn como Doyagüe utilizan recursos parecidos en estas dos misas, modulando a tonos vecinos y bajando a regiones bemolizadas coincidiendo con la expresión del texto *miserere nobis*. En lo que respecta a las melodías, aunque menos profusamente que Doyagüe, Haydn utiliza el carácter belcantista en algunas de sus secciones, como se muestra en la voz de soprano de la figura 4.37.

Figura 4.37. Fragmento del *Gloria* de la *Misa Cellensis* (c. 166)



En resumen, la comparación con la *Misa Cellensis* de Haydn pone de manifiesto que la obra de Doyagüe, escrita unas cuatro décadas después aunque en distinto ambiente musical, tiene bastantes rasgos comunes con el maestro austriaco, aunque

participa en mayor medida de los rasgos “italianos” que están presentes en una buena parte de las misas de maestros del sur de Europa, según expresan Arnold y Harper¹¹⁸⁹.

Para profundizar en este estudio comparativo, hemos escogido también una misa de Pedro Aranaz, un autor español a quien Doyagüe conoció personalmente y con quien mantuvo un indudable trato directo, como señalábamos en el capítulo tercero. En el archivo de la Catedral de Salamanca se conservan dos copias de *la Misa a 4 y a 8, con órgano, dos flautas y bajo*, también en Sol mayor, una de las cuales estaba entre las obras que entregaron a la catedral salmantina los testamentarios de Doyagüe y la otra es una copia realizada por Astudillo¹¹⁹⁰. Los datos anteriores sugieren que Doyagüe conocía bien esta misa, por lo que un breve repaso de la misma resulta de interés para este trabajo, cuya estructura general se muestra en la tabla 4.37.

Tabla 4.37. Estructura general de la *Misa* de Aranaz

Sección	Compases	Aire	Textura vocal	Comp.	Ton.	Plantilla
<i>Kyrie</i>	1-33	Andante espacioso	Homofónica	2/4	Sol M	SSAB SATB fls org ac
<i>Gloria</i>	1-95	Andante	Homofónica	¾	Sol M	SSAB SATB fls org ac
<i>Credo</i>	1-169	Andante	Homofónica	¾	Sol M	SSAB SATB fls org ac
<i>Sanctus</i>	1-10	Despacio	Homofónica	C	Sol M	SSAB SATB fls org ac
<i>Benedictus</i>	1-11	Andante Espacioso	Homofónica	¾	Sol M	SS fls org ac
<i>Agnus Dei</i>	1-27	Andante	Homofónica	¾	Sol M	SSAB SATB fls org ac

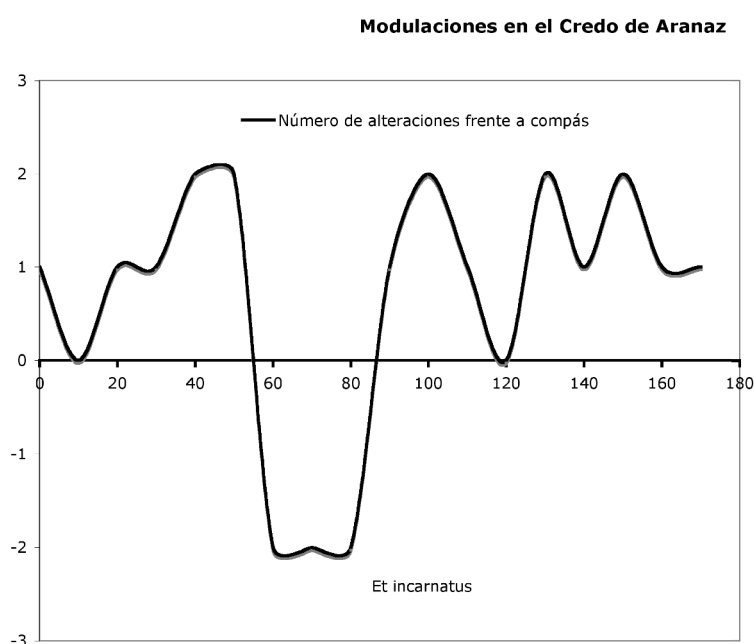
La tabla anterior nos muestra una obra de bastante menor envergadura que la *Gran Misa* del maestro salmantino aunque, como hicieron Haydn y otros grandes compositores en sus misas, incluye la sección *Benedictus*. Comparte con la obra de Doyagüe el mantener todas las secciones en la tonalidad principal, pero en este caso la sección más extensa es el *Credo*, con los tres movimientos habituales, que giran en torno al texto. La figura 4.38 presenta cómo varía el número de alteraciones a lo largo de este *Credo*.

Como en los casos de Haydn y Doyagüe, la obra de Aranaz se mueve entre tonos vecinos, pasando también a tonalidades con bemoles, en este caso con una alteración más que Doyagüe, aunque el *Credo* de éste último tiene un mayor ritmo armónico. Por otra parte, la obra de Aranaz tiene menos adornos vocales que la de Doyagüe, aunque este rasgo puede deberse a que no se trata de una obra con tantas pretensiones de solemnidad como la del maestro salmantino. Si comparamos este aspecto con la *Misa Celleris*, Doyagüe utiliza más el belcantismo, como corresponde a un maestro del sur de Europa.

¹¹⁸⁹ Arnold y Harper (2001): “Mass. III. 1600-2000”. En: *NG*, vol. 16, 2001, pp. 77-83.

¹¹⁹⁰ El ejemplar que perteneció a Doyagüe tiene la signatura AM 11.11 y la copia de Astudillo, que se encuentra encuadrada con una misa de Quevedo y una lamentación de Doyagüe (MD 38) lleva la signatura AM 11.1.

Figura 4.38. Variación de la armadura en el *Credo* de Aranaz



Para completar este repaso, hemos escogido la *Misa de Cuaresma a 4 y 8 voces* de Mariano Rodríguez de Ledesma¹¹⁹¹. A diferencia de la obra de Doyagüe, esta pieza no tiene *Gloria*, como corresponde a su posición dentro del año litúrgico, y presenta un acompañamiento austero. No obstante, haremos un breve repaso de su estructura, texturas y armonía.

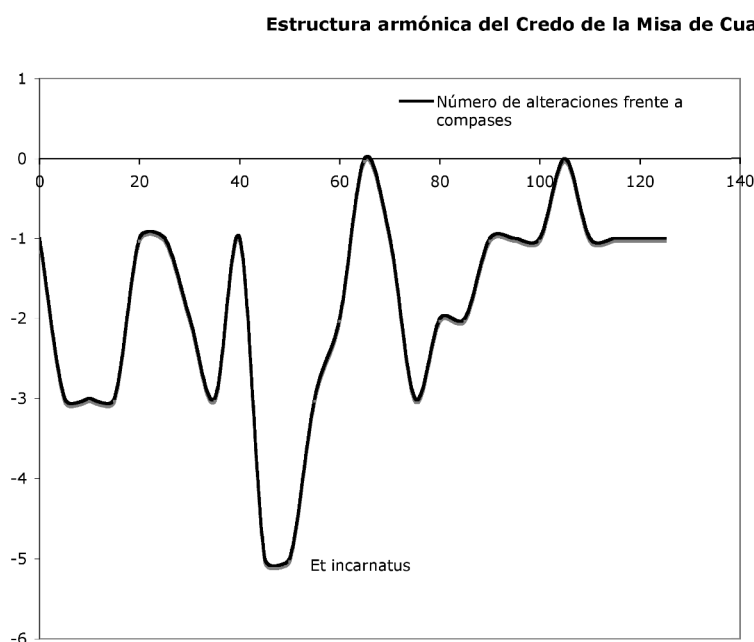
Tabla 4.38. Estructura de la *Misa de Cuaresma* de R. de Ledesma

Secciones	Compases	Aire	Compás	Tonalidad	Textura
Kyrie	1-43	Andante	C	Fa M	Homofónica
Credo:	1-126	Maestoso	C	Fa M	Homofónica
Sanctus	1-18	Maestoso	C	Fa M	Homofónica
Benedictus	1-12	Andante	$\frac{3}{4}$	Si b M	Homofónica
Agnus Dei	1-28	Allegro moderato	$\frac{3}{4}$	Fa M	Homofónica

El *Credo* tiene un ritmo armónico rápido y destacan en él las modulaciones abruptas. Como ejemplo, en medio de la sección *Et incarnatus* la armadura cambia bruscamente desde un bemol a cinco bemoles, pasando de Fa mayor a Si bemol menor, y lo hace utilizando consecutivamente los acordes de tónica de ambas tonalidades; más adelante, pasará de la última tonalidad a Do mayor. A lo largo de la sección utiliza también abundantes cromatismos. A continuación se inserta un gráfico de número de alteraciones frente a compases en el *Credo* en el que, a diferencia de los anteriores, se han tomado los datos cada cinco compases debido al intenso ritmo armónico de la sección.

¹¹⁹¹ Garrido (1997): *Obra religiosa de cámara de Mariano Rodríguez de Ledesma...*

Figura 4.39. Variación de la armadura en el *Credo* de la misa de Rodríguez de Ledesma



A la vista de los datos presentados, Doyagüe utiliza en su *Misa* similares herramientas compositivas que Haydn y Aranaz, adaptándolas a su entorno musical y a las circunstancias que rodearon a la composición de esta ambiciosa pieza, cuyo carácter festivo y exultante parece la causa de su gran despliegue de recursos, que incluye amplios solos vocales belcantistas, ausentes en la obra de Aranaz, y menos frecuentes en la *Misa Cellensis* del maestro austriaco. De esta forma se confirma la estética de Doyagüe dentro de la llamada “influencia italiana”, que se había convertido desde hacía casi un siglo en un elemento distintivo de la música española.

En su *Misa de Cuaresma*, Rodríguez de Ledesma va más allá de las tonalidades vecinas y utiliza modulaciones más atrevidas que los músicos que aquí estudiamos, algo que podría estar de acuerdo con la influencia de maestros como Weber a que hace referencia la bibliografía; la textura es siempre homofónica y no presenta pasajes adornados, aunque hay que tener en cuenta que éstos no parecen apropiados para el periodo litúrgico al que está destinada esta pieza.

6.4. Miserere en La menor (MD 64)

Debido a la importancia que ha tenido este salmo en la biografía y leyenda de Doyagüe, hemos decidido abordar el análisis de uno de sus misereres, escogiendo el publicado por Eslava en su *Lira Sacro Hispana*, que tuvo por ello una especial difusión. Quizás se deba a esta circunstancia que sólo hayamos localizado dos fuentes manuscritas de esta pieza, que se conservan en las catedrales de Salamanca, donde estaba catalogada como anónimo, y Ciudad Rodrigo, donde sí figura el nombre de Doyagüe¹¹⁹². Esta obra presenta la particularidad de que no incluye violines en su partitura, hecho que contribuye a un especial patetismo y oscuridad. Como en los casos anteriores, presentaremos una tabla con su estructura general (tabla 4.39) y otra que presentará la pieza de forma más detallada (tabla 4.40).

¹¹⁹² E:SA: AM 5.48 y E:CROc 6/13, respectivamente.

Tabla 4.39. Estructura general del *Miserere en La menor*

Sección	Compases	Aire	Comp	Tonalidad	Plantilla
<i>Miserere</i>	1-52	Andante	C	La m	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Amplius</i>	53-88	Larghetto no mucho	C	Do M	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Tibi soli</i>	89-145	Largo a dos partes	2/2	La m	SATB vln cb cemb
<i>Ecce enim</i>	146-171	Larghetto no mucho	C	La m	STB fls fags tps vln cb cemb
<i>Auditui</i>	172-212	Cantabile	3/4	Do M	SAB fls fags tps vln cb cemb
<i>Cor mundum</i>	213-227	Despacio	C	La m	SATB tps vln cb cemb
<i>Redde mihi</i>	228-264	Larghetto no mucho	C	Do M	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Liberame</i>	265-296	Larghetto moderato	C	Fa m	SATB vln cb cemb
<i>Quoniam</i>	297-329	Larghetto no mucho	3/4	Do M	SAT fls fags vln cb cemb
<i>Benigne fac</i>	330-354	Larghetto moderato	C	Re m	SATB tps vln cb cemb
<i>Tunc imponet</i>	355-368	Larghetto no mucho	C	La m	SATB fls fags tps vln cb cemb

Al ser una pieza mucho menos extensa que las anteriores, los fragmentos en que hemos dividido este *Miserere* (tabla 4.40) no son verdaderas secciones, pero las tomaremos como referencia para facilitar el análisis. Como ocurre con las piezas anteriores, los interludios instrumentales articulan las distintas partes, en las que Doyagüe combina los solos vocales con las intervenciones del coro, fundamentalmente homofónicas, aunque con algunas imitaciones. De igual forma, el maestro salmantino reforzará el sentido del texto con modulaciones (al modo menor en *Tibi soli peccavi*, contra ti solo he pecado) o cromatismos, como ocurre con el comienzo de este salmo, donde el penitente suplica a Dios su misericordia.

Figura 4.40. Comienzo del *Miserere en La menor*.



Es destacable el motivo inicial de la flauta primera, que retoma el comienzo de la voz (figura 4.40) y se convertirá en una especie de célula que reaparecerá en pasajes como *Amplius* (c. 53, figura 4.42), *Redde mihi* (c. 228, figura 4.43), *Quoniam* (c. 297, figura 4.44) y *Tunc imponet* (c. 355, figura 4.45).

Figura 4.41. Comienzo del *Miserere en la flauta*



Figura 4.42. Comienzo de *Amplius* en la flauta y en la voz



Figura 4.43. Comienzo de *Redde mihi* en la flauta y en la voz



Figura 4.44. Comienzo de *Quoniam* en la flauta y en la voz



Figura 4.45. Comienzo de *Tunc imponet*



Como se observa en las anteriores figuras, esta pequeña célula apenas ha sufrido variaciones de una sección a otra, aparece en la primera flauta y luego en el comienzo de la voz, con la excepción de la sección *Tunc imponet*, donde las voces comienzan con un motivo diferente. A continuación presentamos la estructura detallada de este *Miserere*.

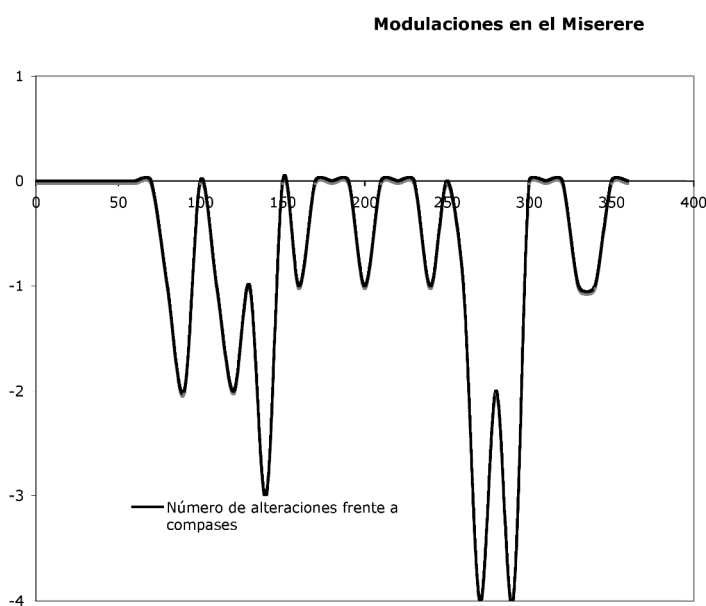
Tabla 4.40. Estructura detallada del *Miserere en La menor*

Sección	Comp	Aire	Comp	Textura	Tonalidad	Plantilla
<i>Miserere</i>	1-52	Andante	C	Homofónica	La m	SATB fls fags tps vln cb cemb
Introducción	1-18				La m	fls fags tps vln cb cemb
<i>Miserere mei</i>	19-27				La m-DoM	SATB cemb
Instrumental	28-30				Do M	fls fags tps vln cb cemb
<i>Secundum...</i>	31-41				Do M	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Secundum...</i>	42-52				La m	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Amplius</i>	53-88	Larghetto no mucho	C		Do M	SATB fls fags tps vln cb cemb
introd..	53-60			Homofónica	Do M	fls fags tps vln cb cemb
<i>Amplius</i>	61-69			Homofónica	Do M a La m	SATB cemb
<i>Et a peccato</i>	70-88			Fugado	Re m-Sol m-Do M	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Tibi soli</i>	89-145	Largo a dos partes	2/2		La m- Re m-Sol m- Si b M-Sol m-Do m- La m	SATB vln cb cemb

Sección	Comp	Aire	Comp	Textura	Tonalidad	Plantilla
<i>Tibi soli</i>	89-107			Diálogo S y ATB. Homofónica	La m-Re m	SATB vln cb cemb
<i>Et malum</i>	108-117			Homofónica	Solm-Sib M	SATB vln cb cemb
<i>Et iustificeris</i>	119-133			Imitaciones	Fa M—Sol m-Do M	SATB vln cb cemb
<i>Et vincas</i>	134-145			Homofónica	Do M-La m	SATB vln cb cemb
<i>Ecce enim</i>	146-171	Larghetto no mucho	C		La m	STB fls fags tps vln cb cemb
<i>Ecce enim</i>	146-153			Diálogo B y ST	La m-Re m- Do M	STB fls fags tps vln cb cemb
<i>Incerta</i>	154-161			Diálogo T-SB	Do M	STB fls fags tps vln cb cemb
<i>Manifestasti</i>	162-171			Diálogo B-ST	La m	STB fls fags tps vln cb cemb
<i>Auditui</i>	172-212	Cantabile	3/4		Do M	SAB fls fags tps vln cb cemb
Introducción	172-180			Homofónica	Do M	fls fags tps vln cb cemb
<i>Auditui</i>	181-190			Dúo A-SB homofónica	Do M	SAB fls fags tps vln cb cemb
<i>Et exultabunt</i>	191-212			Dúo SA-B	Do M-La m-Re m- Do M	SAB fls fags tps vln cb cemb
<i>Cor mundum</i>	213-227	Despacio	C	Homofónica	La m	SATB tps vln cb cemb
<i>Redde mihi</i>	228-264	Larghetto no mucho	C		Do M	SATB fls fags tps vln cb cemb
Introducción	228-236			Homofónica- solo de flauta	Do M	fls fags tps vln cb cemb
<i>Redde mihi</i>	237-245			Homofónica	Do M- Re m	SATB tps vln cb cemb
<i>Salutaris</i>	246-255			Imitativa- homofónica	Re m-	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Et spiritu</i>	256-264			Homofónica	Re m- Do M	SATB fls fags tps vln cb cemb
<i>Liberame</i>	265-296	Larghetto moderato	C		Fa m	SATB vln cb cemb
<i>Liberame</i>	265-280			Comienzo imitativo- homofónica	Fa m	SATB vln cb cemb
<i>Et exultavit</i>	281-296			Comienzo imitativo- homofónica	Si b m-Fa m	SATB vln cb cemb
<i>Quoniam</i>	297-329	Larghetto no mucho	3/4		Do M	SAT fls fags vln cb cemb
Introducción	297-306			Homofónica	Do M	fls fags vln cb cemb
<i>Quoniam</i>	307-316			Homofónica	Do M	
<i>Holocaustis</i>	317-329					
<i>Benigne fac</i>	330-354	Larghetto moderato	C		Re m-Do M	SATB tps vln cb cemb
<i>Benigne fac</i>	330-340			Diálogo S-ATB	Re m-Fa M	SATB tps vln cb cemb
<i>In bona ...</i>	341-347			Imitativa	Re m	SATB tps vln cb cemb
<i>Ut...</i>	348-354				Re m-Do M	SATB tps vln cb cemb
<i>Tunc imponet</i>	355-368	Larghetto no mucho	C		La m	SATB obs tps fags vln cb cemb
<i>Tunc imponet</i>	355-368			Homofónica	La m	SATB obs tps fags vln cb cemb

El carácter penitencial de este salmo se refleja en las tonalidades por las que pasa, que se muestran en la tabla 4.40. En ningún caso tenemos sostenidos y destaca especialmente la súplica *Libera me* en Fa menor, con cuatro bemoles en la armadura. La figura 4.46 refleja el número de alteraciones, que en ningún caso pasan de cero, en relación con los compases de la obra.

Figura 4.46. Variación de la armadura en el *Miserere*



6.4. *Parce mihi* (MD 16)

Como hemos mencionado más arriba, esta lección del *Oficio de Difuntos* forma parte de la leyenda de Doyagüe, al existir varios escritos que indican que el maestro de capilla salmantino expiró mientras entonaba esta pieza, que comienza con la súplica “Perdóname, Señor”. Doyagüe compuso al menos dos piezas con este texto, de una de ellas (MD 16) se han localizado siete ejemplares, mientras que de la otra (MD 17) se conserva una única copia en la Catedral de Santiago de Compostela. Por ello, pensamos que la obra asociada con el episodio legendario es la catalogada como MD 16, que se encuentra entre las piezas más difundidas de su autor, con copia en Salamanca, Zamora, Plasencia, Burgos, Astorga, Tuy y Zaragoza. Por esta razón y las que se exponen más abajo, abordamos aquí el análisis de este *Parce mihi* y lo editamos en el Apéndice III.

Nos consta que esta obra se interpretó, junto con el resto del *Oficio*, en ceremonias importantes ligadas a la historia de Salamanca y España y en los actos de homenaje con que se honró a Doyagüe en 1843, así como en el cincuentenario y centenario de su muerte. El ejemplar de Zamora, fechado en 1893, indica la vigencia de esta pieza a finales del siglo XIX, a la que se había añadido una *particella* de “figle o bajón”, con la indicación “este papel está hecho para cuando no hay orquesta, y sí sólo el acompañamiento”¹¹⁹³, que revela una situación frecuente en la precaria economía de las capillas catedralicias en aquella época. Por estas razones, en los párrafos siguientes abordamos el estudio de esta obra para dos coros y orquesta.

Parce mihi es la primera lección del primer nocturno de los tres en los que se divide la hora de maitines del Oficio de Difuntos. En su texto, tomado del *Libro de Job*, el pecador arrepentido suplica el perdón de Dios en el momento de su muerte. Para ponerlo en música, Doyagüe utiliza una tonalidad menor (Fa m) que, además tiene cuatro bemoles en su armadura y se mueve entre tonos bemolizados a lo largo de

¹¹⁹³ E:ZA 28/11.

toda la pieza. Debido al carácter doloroso de esta pieza, su estilo vocal es sobrio y fundamentalmente silábico, sin los adornos que aparecían en otras obras de Doyagüe. Después de la introducción instrumental, comienza el tiple del primer coro a solo (“perdóname, Señor, pues mis días no son nada”) con el mismo diseño melódico inicial.

Figura 4.47. Motivo inicial del *Parce mihi* en el primer violín y en la voz



Más adelante entra el resto de las voces, imitándose los componentes de los dos coros, con textura homofónica entre ellos. El tiple del primer coro vuelve a aparecer como solista en el comienzo de “Quid es homo” (“¿qué es el hombre?”, c. 37), que también protagoniza la frase “Usquequo non parcis mihi” (“¿por qué no te apartas de mí?”, c. 58). Éstos serán los únicos solos vocales de la pieza, junto con la intervención del tenor en “Quare posuisti me contrarium tibi” (“¿por qué me has enfrentado contigo?”, c. 89). En el resto de los pasajes, intervienen prácticamente todas las voces en textura homofónica salvo breves imitaciones, como el ejemplo de la figura, donde sólo interviene el primer coro.

Figura 4.48. Comienzo de los solos de tiple y tenor en distintos pasajes

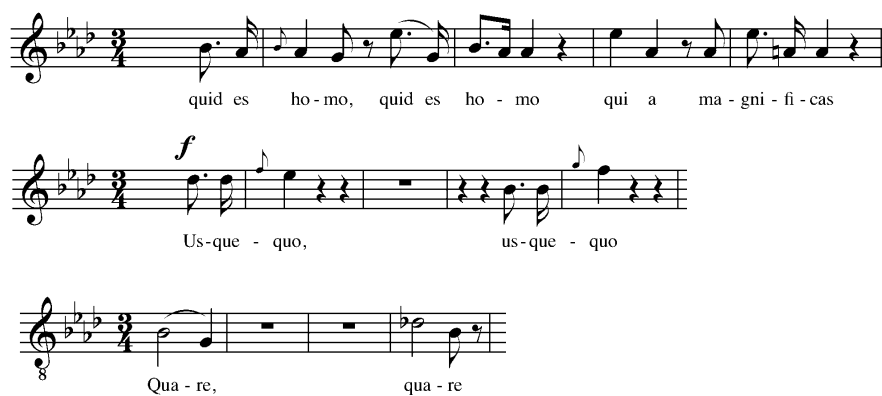


Figura 4.49. Pasaje imitativo en el primer coro (c. 106)

Cur non tol - lis pec - ca - tum,

Cur non tol - lis pec

Cur non tol - lis pec

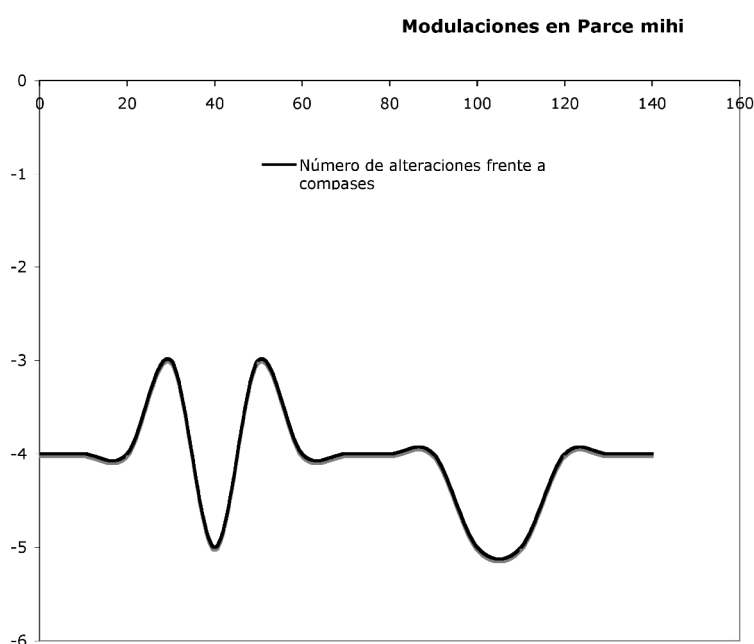
Cur non tol - lis pec

A continuación mostramos la estructura detallada del *Parce mihi* (tabla 4.44), que hemos dividido en secciones para facilitar el análisis, a pesar de que no es una pieza de gran extensión. Más abajo incluimos un gráfico (figura 4.50) que refleja el cambio de alteraciones a lo largo de la obra, que oscila entre armaduras de tres y cinco bemoles.

Tabla 4.41. Estructura detallada de *Parce mihi*

Sección	Compases	Textura vocal	Comp.	Ton.	Plantilla
<i>Parce mihi</i>	1-16	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	Fa m	S vns ac
<i>Parce mihi</i>	17-31	Imitaciones-Homofónica	$\frac{3}{4}$	Fa m-(Re b m)-Mi b M	SATB SATB vns fls fgs tps ac
<i>Quid es...</i>	32-49	Melodía acomp.-Homofónica	$\frac{3}{4}$	La b M-Si b m	SATB SATB vns fls fgs tps ac
<i>Visitas...</i>	49-58	Homofónica	$\frac{3}{4}$	Si b M-Mi b M-La b M	SATB SATB vns fls fgs tps ac
<i>Usquequo</i>	58-74	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	La b M-Fa m	S vns fls fgs tps ac
<i>Peccavi</i>	75-87	Homofónica	$\frac{3}{4}$	Fa m-La b M	SATB SATB vns fls fgs tps ac
<i>Quare</i>	89-105	Melodía acomp.	$\frac{3}{4}$	La b M-Si b m	T vns fls fgs tps ac
<i>Cur non...</i>	106-119	Imitaciones-homofónica	$\frac{3}{4}$	Si b m-Re b M-La b M	SATB vns fls fgs tps ac
<i>Ecce nunc</i>	120-140	Homofónica	$\frac{3}{4}$	Re b M-Fa m	SATB SATB vns fls fgs tps ac

Figura 4.50. Variación de la armadura en *Parce mihi*



A continuación, compararemos este *Parce mihi* de Doyagüe con una obra de García Fajer. De este autor se conserva un *Oficio de Difuntos* en la Biblioteca Nacional¹¹⁹⁴, cuya primera lección, en la tonalidad de Do menor, presentamos en este apartado. La plantilla de esta obra, donde destaca la ausencia de violines, incluye dos coros de cuatro voces (SSAT SATB), flautas, trompas, bajones y acompañamiento.

Tabla 4.42. Estructura del *Parce mihi* de García Fajer

Sección	Compases	Textura vocal	Comp.	Ton.	Plantilla
<i>Parce mihi</i>	1-10	Voces emparejadas a distancia de 6ª	$\frac{3}{4}$	Do m	SSAT ac
<i>Quid est h.</i>	11-19	Mel acomp	Id	Mi b M-Do m	A tps fls bjns ac
<i>Visitae</i>	20-27	Homofona		Do m	SSAT SATB fls tps bjns ac
<i>Usquequo</i>	28-34	Mel acomp. y homofónica		Mi b M- Do m	Solo de T, después dúo S y A homófono, fls tps bjns ac
<i>Peccavi</i>	35-37	Mela c	Id	Mi b M	T fls tps bjns ac
<i>Quare</i>	38-44	Homofónico		Do m-Mi b M	SSAT SATB fls tps bjns ac
<i>Cur non</i>	45-53	Mel, acomp y homofónica		Mi b M-Do m	Solo inicial de T, después todos, fls tps bjns ac
<i>Ecce nunc</i>	54-65	Homofónica		Mi b-Do m	SATB fls tps bjns ac. El coro 2 entra solo para subrayar la palabra “non”

Si comparamos con la obra de Doyagüe, la pieza de Fajer es menos rica en recursos, con un ritmo armónico mucho menor, que se mueve entre el tono principal y su relativo mayor. Como rasgos comunes con la pieza del salmantino observamos el uso exclusivo de tonalidades con bemoles y, para destacar el sentido del texto, vemos cómo subraya las palabras “quid” en la parte inicial y “non” en la parte final (*Ecce nunc*) de este *Parce mihi*, con la entrada vertical de los dos coros. Doyagüe también

¹¹⁹⁴ E:Mn: MC/5285/17.

emplea este recurso en su obra homónima y sobre la palabra “non” en la parte final del *Te Deum* y en el salmo *Mirabilia*.

6.4. Villancicos: *La gracia y la dulzura* (MD 183) y *Misteriosa deidad* (MD 186)

Como ejemplo de las obras de Doyagüe en castellano que más se han difundido por los archivos españoles se han escogido estos dos villancicos al Santísimo, divididos en dos secciones: estribillo y coplas. En ambas piezas el lenguaje armónico es más conservador que en las misas o el *Te Deum*, probablemente porque son anteriores, pudiéndolas fechar a finales del siglo XVIII. Otro factor que seguramente influye en este aspecto es que, a pesar de que los villancicos eran muy estimados, no dejaban de considerarse como un género menor porque, aunque hemos visto que había reutilizaciones, se valoraban mucho los de nueva composición. Sin embargo, en el caso de estos dos villancicos, todo da a entender que se interpretaron numerosas veces en los distintos templos de cuyos archivos forman parte.

La gracia y la dulzura

Difusión de la obra

De *La gracia y la dulzura* se han estudiado diez fuentes localizadas en el Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, la Colegiata de la Coruña y los archivos de las catedrales de Salamanca, Ciudad Rodrigo, Plasencia, Astorga (dos copias, una catalogada como anónimo), Orense, Tuy y Zaragoza¹¹⁹⁵. Estos datos demuestran que esta obra se convirtió en un clásico de la producción de Doyagüe. La copia de la Catedral de Salamanca muestra caligrafías de distintas épocas. En la partitura, que tiene las iniciales de Astudillo consta “Revisado por otro igual”, lo que indica que este villancico al Santísimo se interpretaba todavía en la ciudad del Tormes a mediados del siglo XIX, siendo seguramente una de las pocas obras de este género que aún se utilizaban. Las *particellas* antiguas llevan la inscripción “De la Santa Iglesia de Salamanca (rubricado)”, lo que indica que se encontraban en poder de Doyagüe en el momento de su muerte. En uno de los ejemplares de Astorga se le ha añadido el cornetín en La y se califica a la pieza de “Letrillas al Santísimo”.

Análisis

Este villancico al Santísimo, para cuatro voces y orquesta completa, es una de las numerosas obras de Doyagüe divididas en dos secciones: estribillo y coplas, a continuación de las cuales se canta la respuesta. Las coplas son a dúo de tiple y tenor con violines, órgano y acompañamiento. La tonalidad principal es La mayor, que va evolucionando hacia tonos vecinos y alterna la textura homofónica con breves imitaciones. Los principales elementos melódicos se encuentran en el primer violín, limitándose el segundo a acompañarle con notas repetidas y diseños rítmicos regulares. El órgano obligado refuerza la parte de los violines con las mismas melodías y similar acompañamiento. El estilo en las voces es silábico.

¹¹⁹⁵ Las signaturas de estos ejemplares constan en el Apéndice II (Vol. II).

Figura 4.51. Fragmento de los violines (c. 77)



Tabla 4.43. Estructura general de *La Gracia y la Dulzura*

Sección	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla
Estribillo	Allegro no mucho	3/4	La M	SATB vns obs tps org ac
Coplas	Andante moderato	2/4	La M	ST vns org ac

Como suele ser habitual, el estribillo comienza con una introducción instrumental y termina con la respuesta. En el siguiente esquema se señalan las principales características. Las coplas son a dúo de tiple y tenor y su plantilla orquestal es más reducida que la del estribillo, como ocurre en la mayor parte de los casos.

Tabla 4.44. Estructura detallada de *La Gracia y la Dulzura*

Sección	Compases	Textura	Tonalidad	Plantilla
Introducción	1-14	Melodía acompañada	La M	vns obs tps org ac
<i>La gracia...</i>	15-27	Homofónica	La M	SATB vns obs tps org ac
<i>De aquel ...</i>	28-39	Imitativa	Mi M	SATB vns obs tps org ac
<i>Oh qué blanco</i>	40-54	Homofónica	La M	S vns org ac
<i>Pues siendo</i>	55-67	Imitativa	Si m-Mi M	SATB vns obs tps org ac
Respuesta				
<i>La gracia...</i>	69-81	Homofónica	La M	SATB vns obs tps org ac
<i>De aquel...</i>	82-101	Imitaciones en las voces agrupadas de dos en dos Homofónica	La M	SATB vns obs tps org ac
Coplas				
<i>El que a...</i>	102-118	Homofónica	La M	ST vns org ac

Misteriosa deidad

Difusión de la obra

Del “cuatro” al Santísimo *Misteriosa deidad* se han localizado siete ejemplares repartidos entre los monasterios de Guadalupe y las Descalzas Reales, la Universidad de Salamanca y las catedrales de Salamanca, Plasencia y Astorga, donde se conservan dos copias, una de las cuales está catalogada entre los anónimos. El número de ejemplares revisados es algo inferior al del anterior villancico, aunque como faltan archivos por estudiar y, sin duda, no se conservan todas las copias que se hicieron, no se puede afirmar rigurosamente que su difusión fuese menor.

En Salamanca, igual que en el villancico anterior, podemos ver la mano y la firma de Astudillo en esta obra. El ejemplar de Guadalupe es muy clarificador, pues indica en alguna partichela la fecha de 1784 que puede ser el año de composición; también se ve en este ejemplar el sello de José Cordero y unas partes de saxofón en cuyas partichelas se indica “sacados de las trompas”. Estos datos manifiestan que en

Guadalupe se cantaba esta pieza a principios del siglo XX y seguramente también en Astorga, donde la presencia de varios copistas atestigua la amplia utilización de este villancico en distintas épocas.

Análisis

Como sucede en el caso anterior, este villancico está dividido en dos secciones: estribillo y coplas, tras las cuales se canta la última parte del estribillo como respuesta. A diferencia de *La gracia y la dulzura*, los oboes no intervienen en la orquesta ni tampoco hay órgano obligado, siendo la plantilla SATB; violines, trompas “en elafa” y acompañamiento.

Tabla 4.45. Estructura general de *Misteriosa Deidad*

Sección	Aire	Compás	Tonalidad	Plantilla
Estribillo	Allegro	3/4	Si b M	SATB vns tps org ac
Coplas	Andantino	C	Si b M	SATB vls ac

El estribillo comienza con una introducción orquestal y consta de varias secciones, donde las voces combinan las imitaciones con la textura homofónica. Como ocurre en el anterior villancico, el primer violín lleva el peso de la melodía, mientras que el segundo se dedica fundamentalmente a acompañarle (figura 4.52). Las coplas son más extensas y elaboradas que la sección equivalente del villancico anterior, con una breve introducción instrumental seguida de la intervención del tiple a solo, que entona el primer verso seguido por todas las voces que mantienen la textura homofónica hasta el final. Las trompas no intervienen en toda la sección. En la tabla 4.45 se muestran las características generales del villancico, que se amplían en la tabla 4.46.

Figura 4.52. Comienzo de los violines en *Misteriosa Deidad*

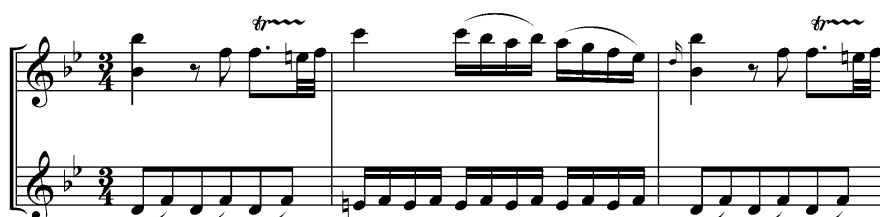


Tabla 4.46. Estructura detallada de *Misteriosa Deidad*

Sección	Compases	Textura	Tonalidad	Plantilla
Introducción	1-18	Melodía acompañada	Si b M	vns tps ac
<i>Misteriosa...</i>	18-36	Homofónica / Imitaciones	Si b M-Sol m	SATB vns tps ac
<i>Si a los hombres...</i>	37-46	Imitaciones / Homofónica	Sol m-Si b M	SATB vns tps ac
Ritornello	47-51	Melodía acompañada	Si b M	vns, tps, ac
<i>Quien duda</i>	52-75	Homofónica	Si b M-Fa M	Dúo ST vns, tps, ac / SATB vns, tps, ac
Respuesta:				
<i>Misteriosa...</i>	76-102	Homofónica	Si b M-Fa M- Si b M	SATB vns tps ac
Coplas				
<i>Si el hombre...</i>	103-127	Solo de S- todos homofónica	Si b M	SATB vns ac

7. Rasgos estilísticos de Doyagüe

Tradicionalmente se tiende a etiquetar el estilo de los compositores españoles con los vocablos comúnmente utilizados para la música europea de su tiempo. De esta forma, los convertimos en barrocos como Bach o clásicos como Mozart y Haydn, cuando han vivido y desarrollado su carrera en un ambiente completamente distinto, sin perjuicio de que en algunos casos en España se conocieran obras de estos grandes compositores, como fue el caso de Haydn, cuya música sonaba en los principales ambientes culturales españoles del tiempo de Doyagüe. Para evitar encasillamientos artificiales, trataremos de analizar el estilo del compositor salmantino dentro de su época, sin asimilarlo forzosamente a los conocidos patrones¹¹⁹⁶. Como ocurre con otros autores de su generación, Doyagüe compuso la mayor parte, o quizás la totalidad de su obra, antes de la Regencia de María Cristina y, en palabras de Casares “de la liberalización de la vida española”¹¹⁹⁷.

Cuando Doyagüe accedió al magisterio de capilla, la antigua policoralidad de los templos españoles se había reducido a dos coros de cuatro voces cada uno, generalmente SATB, uno formado por solistas y otro *de ripieno*, que eran acompañados por violines, oboes, trompas e instrumentos de acompañamiento, entre los cuales ya no figuraba el arpa. Éstas eran las plantillas que utilizaba Juan Martín y asumió de forma natural su principal discípulo, que disponía en sus comienzos de abundantes efectivos vocales e instrumentales en una época de bonanza económica en los templos. A diferencia de su maestro, que vivió en la plenitud de las capillas eclesiásticas, Doyagüe concede una gran relevancia melódica a las partes de órgano de las obras que llevan “obligado” este instrumento, capaz de sustituir a una orquesta completa en momentos de escasez. Lo mismo ocurre en muchas de sus piezas corales “a 4 y a 8”, en cuya partitura aparecen sólo cuatro voces, aunque luego hay *particellas* para los dos coros. Esta circunstancia da a entender que, aunque la obra gana brillantez cuando interviene toda la plantilla, no pierde entidad si se prescinde del segundo coro. Junto a estas grandes obras corales, Doyagüe realizó numerosas piezas a solo vocal y otras para dos, tres o cuatro voces.

Para valorar la composición de la orquesta que utilizaba Doyagüe nos basamos en las copias salmantinas de su época, que no han sufrido adaptaciones posteriores para adecuarse a otros tiempos y formaciones y son las que mejor se ajustan a la idea del autor y a los efectivos de que disponía. Así vemos que Doyagüe no utiliza elementos de la orquesta clásica como violas, trompetas, ni evidentemente percusión y, en cuestiones de plantilla orquestal, no seguía la vigente legislación sobre música eclesiástica (la encíclica *Annus qui* de 1749), que prohibía instrumentos como las trompas, oboes, flautas “y otros semejantes, que sólo sirven para convertir la iglesia en teatro”¹¹⁹⁸. Sin embargo, el maestro salmantino sí respeta los postulados pontificios cuando concede gran importancia a resaltar el sentido del texto, huyendo de complicados artificios contrapuntísticos y haciendo uso de un lenguaje claro y natural.

¹¹⁹⁶ En este sentido se expresa Carreras (2010): “El siglo XVIII desde la perspectiva catedralicia”. En: *La Ópera en el templo...*, pp. 23-56.

¹¹⁹⁷ Casares (1995): “La música del siglo XIX español...”, p. 31.

¹¹⁹⁸ Ver Otaño (1912): *La música religiosa y la legislación eclesiástica...*, p. 61.

Con respecto a la melodía, especialmente en el primer violín o el órgano obligado, aparecen elementos tales como pequeños motivos llenos de adornos, figuras breves, síncopas, puntillos y mordentes, junto con figuraciones en tresillos y seisillos presentes también en el acompañamiento, y abundantes cambios dinámicos que confieren un especial virtuosismo a muchas de sus obras. En algunas piezas, las largas vocalizaciones de los solos están formadas por motivos cortos interrumpidos por silencios. La primera impresión que produce el estudio de estos rasgos, ratifica la opinión de David Irving¹¹⁹⁹ que, en referencia a Aranaz, Doyagüe y Rodríguez de Ledesma, afirma que estos compositores estuvieron bajo la influencia del “estilo galante” de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, aunque hay que matizar que en nuestro país estos rasgos parecen más propios de la “influencia italiana”, asimilada en España como propia desde hacía más de un siglo, que del europeo “estilo galante”. Por otra parte, todos estos autores pudieron conocer de manera directa o indirecta las nuevas tendencias del teatro musical y utilizaron abiertamente un lenguaje parecido en la composición de sus obras religiosas. En el caso de Doyagüe, como se ha visto en los anteriores análisis, refleja en su estilo rasgos expresivos y armónicos de tinte romántico.

Decía Fétis que “el estilo de Doyagüe es una alianza de las formas severas con las tendencias armónicas de la música moderna”¹²⁰⁰. Si por formas severas entendemos el uso del contrapunto al modo de los grandes maestros anteriores, hay que hacer notar que, en los trabajos analizados, aunque hay algunos pasajes fugados, predomina esencialmente la textura homofónica en las voces y los solos vocales adornados al estilo belcantista. De hecho, de las opiniones que manifestó Doyagüe en sus juicios de oposiciones, que repasábamos en el capítulo tercero, se desprende que en su etapa madura consideraba el género de fugas, cánones y trocados ya en desuso y se ajustaba a los preceptos de *Annus qui*. En cuanto a la segunda parte de la idea de Fétis, Doyagüe sí utiliza las armonías de la “música moderna”; sus obras presentan dominantes secundarias y cortos pasajes con acordes menores en tonalidades mayores, que combina con multitud de apoyaturas, mordentes, figuraciones en notas breves y otros adornos. Doyagüe emplea también modulaciones abruptas, como indica Irving en referencia a la *Lamentación tercera del miércoles* (MD 24)¹²⁰¹.

Tampoco hay “severidad” respecto a la orquesta, propia del Clasicismo, que Doyagüe utiliza con profusión, especialmente los violines, que tienen gran protagonismo y son independientes entre sí, ejerciendo el segundo una labor secundaria respecto al primero, al que generalmente refuerza y acompaña utilizando en muchos casos el bajo de Alberti. Trata los instrumentos de viento como oboes, clarinetes, trompas y fagotes, generalmente en escritura homofónica y acordes sostenidos, que constituyen principalmente un refuerzo tímbrico y armónico de la cuerda y las voces. En las obras con “órgano obligado”, éste tiene un papel virtuosístico, protagonizando introducciones e interludios orquestales y alternando melódicamente con los violines.

¹¹⁹⁹ Irving (2004): “The lamentations of Manuel Doyagüe..”, p. 244.

¹²⁰⁰ Citado por Casares (2002): “Doyagüe y Jiménez. Familia de compositores salmantinos...”, p. 540.

¹²⁰¹ Irving (2003): *Lamentation settings...*, p. 102. Irving presenta esta pieza como la lamentación que se conserva en la Biblioteca de Cataluña y que criticó Pedrell. Sin embargo, como existen varias lamentaciones terceras del miércoles, a falta de consultar esa copia, no se puede asegurar que se trate de la misma obra.

Como se vio en el primer capítulo, Pedrell acusaba a Doyagüe de “italianismo”, afirmando que “escribió música de carácter religioso, pero no litúrgica”¹²⁰². Por una parte habría que dar la razón a Pedrell, pues es indudable la influencia de las arias de la ópera italiana tanto en las cantadas de Doyagüe, como en los solos que utiliza en las piezas en lengua latina. Respecto a la segunda parte de la afirmación, las principales obras del compositor salmantino no tenían el carácter sobrio que la Iglesia quería dar a la música de los templos a principios del siglo XX, lo que terminaría apartando del culto a la música de Doyagüe, pero el célebre musicólogo catalán quizás no advirtió que la obra del compositor salmantino sí era “litúrgica” en su momento, pues se atenía al estilo de la época respetando en lo fundamental las disposiciones de Benedicto XIV a las que se ha hecho referencia más atrás. Es posible que Doyagüe no conociese el contenido de *Annus qui*, pero aquella disposición papal influyó en los compositores de música religiosa de su tiempo, que resaltaban el sentido del texto con su estilo homofónico y empleaban la orquesta en sus obras, como permitía la encíclica, aunque incluyesen algunos instrumentos vetados por aquélla.

Eustoquio de Uriarte, uno de los principales defensores de la nueva estética a fines del s. XIX, acusaba a Doyagüe, de que en sus obras no había “esa fusión íntima de letra y música”, aunque no estaban “exentas de belleza”¹²⁰³. Sin embargo, conviene no olvidar que la expresión del texto era uno de los principales objetivos de Doyagüe, como señalábamos en el párrafo anterior. Sirva como ejemplo el informe que presentó al Cabildo vallisoletano valorando las fugas, cánones y trocados que había realizado José Barba, “pero para mí hubiera sido de más mérito que el trabajo lo hubiera empleado en expresar los sentimientos de la letra, principalmente en la estrofa cuarta que está llena de efectos muy tiernos”¹²⁰⁴. Así, vemos que Doyagüe se apartaba de los artificios complicados, que aún seguían apreciando otros maestros que se aferraban al pasado, y se decantaba por un estilo más moderno y casi prerromántico en el que música y texto estaban plenamente unidos. El anterior dictamen sobre Barba muestra la admiración de Doyagüe por Rossini cuya música es “muy del día”¹²⁰⁵. Él mismo, como se deduce de los análisis, presenta algunos rasgos rossinianos.

8. Conclusiones

Doyagüe fue uno de los compositores de música religiosa más destacados de la última generación del Antiguo Régimen, como refleja la gran difusión y la constante interpretación de sus obras en los principales templos. Musicalmente hablando, Doyagüe es hijo del ambiente que se vivía en las catedrales españolas hacia finales del siglo XVIII, su obra es testigo de los géneros que solemnizaban la liturgia y presenta características similares a las de otros maestros de su tiempo a quienes tocó vivir episodios personales y sociales muy parecidos. En general, sigue los postulados sobre la música en el templo de la encíclica *Annus qui* de Benedicto XIV.

¹²⁰² Citado también en Casares (1999): “Doyagüe y Jiménez. ...”, p. 540.

¹²⁰³ En el artículo “Nona de Doyagüe”, citado por Pedrell (1897): *Diccionario...*, p. 498.

¹²⁰⁴ Citado en Martín González (1991): “Oposiciones al magisterio...”, pp. 518-519. Este autor explica, con razón, que Doyagüe hablaba con conocimiento de causa, pues él tuvo que superar similares pruebas en las oposiciones de 1789 y valoraba la buena formación técnica, pero prefería seguir los nuevos caminos de la estética.

¹²⁰⁵ *Ibidem*, p. 519.

El propio Doyagüe impulsó la difusión de su música ofreciéndola a los reyes y probablemente a alguna de las principales catedrales, a la vez que recibió encargos como los responsorios de la Catedral de Málaga. En la difusión de sus principales obras influyó decisivamente en la fama de su autor y la necesidad de música en las iglesias cuando la reducción de sueldos liberó a sus maestros de la obligación de componer. Por ello, las obras de Doyagüe fueron copiadas, adaptadas y utilizadas en un buen número de templos españoles. Todos estos ejemplares contienen información sobre su origen, antiguos propietarios, vigencia e interpretación. Algunas de estas piezas, como la *Misa en Si bemol*, se convirtieron en canónicas y se interpretaron regularmente en los principales templos españoles hasta comienzos del siglo XX.

A medida que vayan apareciendo más publicaciones sobre la producción de otros compositores de su tiempo, se podrá conocer con más precisión el lugar de Doyagüe en el contexto de la música española. Los estudios realizados en este trabajo sitúan a este autor en la estética dominante en la España de su tiempo, aunque su música parece tener mayor colorido armónico que la de algunos de sus contemporáneos. En sus obras, tanto en latín como en castellano, utiliza orquestas clásicas con violines, oboes o clarinetes, trompas y fagotes; una buena parte de ellas son para dos coros de cuatro voces, generalmente SATB, el primero de ellos de solistas y el segundo *de ripieno*. En las partes para solo vocal utiliza un estilo operístico con numerosos adornos, dentro del “italianismo” integrado desde hacía más de un siglo en la música de una España que contó con numerosos compositores de origen italiano y admiró profundamente a figuras como Rossini. En las lamentaciones se aprecian rasgos del “estilo galante” y, en general, elementos románticos en sus principales obras. Utilizó todos los medios que tenía a su alcance en la capilla de la catedral salmantina y compuso una música ampulosa donde voces e instrumentos comparten protagonismo.

CONCLUSIONES GENERALES

Abordamos la figura de Doyagüe en un momento libre de los condicionamientos de la época romántica, con suficiente distancia en el tiempo para tener una visión más objetiva sobre su obra y la fama que disfrutó. Desde estas premisas, Doyagüe se muestra como un músico de su tiempo, comprometido con los decisivos acontecimientos que le tocó vivir en un contexto fundamentalmente conservador, como era el interior de la catedral de una ciudad provinciana en plena decadencia de su glorioso pasado cultural. Sus obras, de una indudable calidad, son el fruto de un talento musical que se manifestó muy pronto, de una concienzuda formación a cargo de sus maestros y de un carácter y responsabilidad que le llevaron a colaborar siempre con superiores y subordinados. En ellas no se apartó de la estética de su tiempo ni de los puntos esenciales de la normativa papal sobre música religiosa.

Aunque partió de la calidad de su música, la creciente fama de Doyagüe durante el siglo XIX se debió en gran medida a motivos extramusicales como su vinculación al Antiguo Régimen, su claro apoyo al rey Fernando VII y la decadencia que vivía la Universidad salmantina y con ella toda la ciudad. Desde una doble vertiente nacional y local, Doyagüe simbolizaba la nostalgia de una época de esplendor en los templos españoles y proporcionaba a su ciudad el héroe local que ésta necesitaba para recuperar la gloria perdida. Dentro del espíritu “romántico”, se le convirtió en un personaje legendario buscando explicaciones novelescas para el sentimiento contenido en sus obras más famosas, poco explicable en un compositor de carácter oscuro y retraído, como afirmaban algunos biógrafos.

Durante el Antiguo Régimen, la Catedral de Salamanca no era una sede metropolitana, pero sí un importante foco musical, apoyado por la presencia de la cátedra de música en la universidad. Por ello, contó con una capilla musical comparable a la de los principales centros religiosos del país y atrajo a primeras figuras de la música religiosa española. Como el resto de las catedrales de nuestro país, se vio enormemente afectada por los convulsos hechos políticos y sociales del siglo XIX, por lo que empeoraron sensiblemente las condiciones laborales de los componentes de la capilla de música. La larga vida de Doyagüe le convirtió en testigo de los principales acontecimientos, a pesar de lo cual se mantuvo en su puesto, desarrollando su carrera íntegramente en esta catedral.

Se ha señalado repetidamente que Doyagüe era un hombre modesto y retraído que no aspiraba a ningún brillo personal. Sin embargo, hemos demostrado que envió su música a distintos centros religiosos y quiso estar en contacto con el ambiente más abierto y avanzado de la capital de España, donde convivían varios músicos extranjeros y españoles que habían vivido en otros países. Doyagüe no fue invitado a dirigir su música en el Palacio Real, fue él mismo, junto con su amigo y compañero Francisco Olivares, quien ofreció sus obras al rey, probablemente con el doble objeto de honrar a su persona y dar a conocer su música en la corte.

A pesar de su pretendido aislamiento, Doyagüe conoció personalmente a Aranaz y otros autores representativos, y es más que probable que mantuviese correspondencia con Rossini, entonces uno de los músicos más valorados en nuestro país. A través de estas y otras relaciones pudo conocer las últimas composiciones de música religiosa y profana, que se interpretaban en España, como las obras de Haydn,

Pleyel¹²⁰⁶, Mozart y el mismo Rossini, de los que aún se conserva música en la Catedral de Salamanca.

Entre los discípulos de Doyagüe existen menos músicos destacados que en el caso de otros maestros notables como Aranaz o García Fajer, que nacieron unos años antes y cuyos alumnos no se vieron tan afectados por la decadencia de las instituciones religiosas durante el siglo XIX. Mientras que los músicos formados por aquellos compositores aún pudieron ocupar puestos importantes en los templos españoles, los alumnos del maestro salmantino encontraron en éstos un mercado de trabajo muy poco atractivo, pues estas instituciones ya no podían ofrecer sueldos competitivos a sus empleados. A la escasez de plazas bien dotadas se unía la exigencia del sacerdocio a partir del Concordato de 1851, por lo que muchos jóvenes formados en los templos tuvieron que dedicarse a la música civil. Éste fue el caso de Martín Sánchez Allú, discípulo de Doyagüe y Olivares, que destacó en Madrid como compositor de zarzuelas y piezas para piano. Además de su labor didáctica directa, la proyección de Doyagüe sobre los compositores que le sucedieron se realizó fundamentalmente a través de sus obras, que alcanzaron una amplia difusión dentro y fuera de España.

Desde el punto de vista estético, Doyagüe fue un músico de su tiempo, encuadrado dentro de los maestros que cultivaron el “estilo moderno” siguiendo los postulados de la encíclica *Annus qui* (1749). Como otros contemporáneos combinó un estilo más sencillo con otro más ampuloso en las grandes obras compuestas para las ocasiones solemnes. Como ejemplo, en algunos motetes se aproxima a la polifonía clásica española (Ej. *Quae est ista*, MD 99), tanto en el tratamiento de las voces, como en la ausencia de orquesta. En las grandes piezas como el *Te Deum* o la *Gran Misa* muestra una gran brillantez, con tratamiento homofónico de los coros, incluyendo algún pasaje fugado y haciendo gala de un estilo sumamente adornado en los solos vocales donde emplea artificios propios del “bel canto”. Utiliza también modulaciones abruptas, cromatismos y otros elementos que subrayan el sentido del texto, aspecto al que concedió una gran importancia. La influencia “italiana” se deja sentir, tanto en las arias y cantadas, como en los solos de las lamentaciones y otras obras litúrgicas. Desde el punto de vista de los análisis tradicionales, la larga trayectoria vital y compositiva de Doyagüe situaría su música entre el “estilo galante” del primer Clasicismo, con la influencia de autores como Haydn, y el primer Romanticismo.

Parece claro que los villancicos, compuestos casi todos a finales del siglo XVIII y fechados en su mayoría, pertenecen mayoritariamente a una época más temprana, mientras que algunas de las *lamentaciones* y las “grandes obras” en latín son, en su mayoría, del primer cuarto del siglo XIX. En los villancicos, Doyagüe muestra una estética clásica, con elementos popularizantes y estructuras propias de esta clase de composiciones. Estas piezas, incluyendo las del ciclo de Navidad, continuaban vigentes en Salamanca a principios del siglo XIX. Los recitativos que compone para sus obras con texto en castellano son, en su gran mayoría, acompañados, aunque con una orquestación más ligera que la de las arias. A pesar del carácter más local y circunstancial que solían tener estas piezas, algunos villancicos de Doyagüe se

¹²⁰⁶ En E:SA se conserva una sinfonía de Pleyel con la signatura AM 53.13, dos obras de Haydn: una copia del *Stabat Mater* realizada por Olivares (AM 25.32) y una reducción para órgano de la música de las *Siete Palabras de Cristo en la Cruz* (AM 25.42) y el “himno popular a Pío nono” *Su fratelli Leticia* (AM 58.12).

interpretaron repetidamente dentro y fuera de Salamanca, convirtiéndose en repertorio habitual de varios templos.

Como consecuencia de la fama del compositor y las circunstancias críticas de la segunda mitad del siglo XIX, que exoneraban a los maestros de la composición, la música de Doyagüe se difundió extraordinariamente entre los principales archivos eclesiásticos españoles. Algunas de sus piezas se convirtieron en obras canónicas que se incorporaron al repertorio habitual de varias iglesias, como la *Misa en Si bemol*, que se interpretaba anualmente en lugares como Mondoñedo a finales del siglo XIX, y de la que se han identificado más de veinte fuentes. Así, algunas obras de Doyagüe formaron parte del repertorio de casi todos los templos españoles, a diferencia de tiempos anteriores en que en cada catedral se escuchaba casi exclusivamente la música de sus maestros. Esta situación no se producía desde la época en que el corpus musical de nuestros templos estaba formado por las mismas obras de autores “clásicos” como los polifonistas Victoria, Morales o Guerrero. A la espera de disponer de más datos sobre archivos no consultados y la aparición de próximas publicaciones, parece que las obras de Doyagüe se encuentran más difundidas que las de otros autores destacados como García Fajer, Aranaz e incluso Eslava.

La música de Doyagüe, estuvo vigente hasta principios del siglo XX, como muestran las numerosas copias conservadas en los archivos de las principales catedrales españolas. Las piezas que más se interpretaron fueron aquellas con texto en latín, especialmente el *Te Deum*, las misas y algunos de los himnos y salmos; los villancicos tuvieron una vida más corta y muchos son fuente única, pero algunos dedicados al Santísimo como *Misteriosa Deidad* y *La gracia y la dulzura* se copiaron e interpretaron durante largo tiempo. Toda esta música era muy valorada por los fieles que asistían a las celebraciones, pero su utilización fue cortada de raíz con la entrada en vigor de las nuevas ideas estéticas del *Motu Proprio* de Pío X en los primeros años del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- “I Centenario de la muerte del músico salmantino D. Manuel Doyagüe”. *La Gaceta Regional*. Día 18 de diciembre de 1942, p. 4.
- A. A. “D. Mariano Rodríguez de Ledesma”. *Gaceta Musical de Madrid*, año II, nº 16, 1956, pp. 124-125.
- “Academia de Bellas Artes. Recepción del Señor Herrero”. *El País*. Diario republicano. Año XXV, nº 9125. Lunes 24 de junio de 1912, p. 1.
- Alarcón, P. A. de. *Dos días en Salamanca*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrul, 1833. Reeditado en Salamanca por Librería Cervantes en 1977.
- Aldea Vaquero, Q. Martín Martínez, T. y Vives Gatell, J. (dirs.). *Diccionario de historia eclesiástica de España*. 4 vols. Madrid: Instituto Enrique Florez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1972.
- Alén, M. P. “Un síntoma de la crisis del italianismo en la música religiosa española: el ataque del arzobispo Bocanegra a Buono Chiodi (1778). *Recerca Musicològica*, V, 1985, pp. 45-83.
- _____. “Situación económica de la Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela (1760-1820)”. *RM*, X, 1, 1987, p. 221-239.
- _____. “Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”*, pp. 39-49. Madrid: Instituto de Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, 1987.
- _____. “La crisis del villancico en las catedrales españolas en la transición del s. XVIII al s. XIX”. En: *De musica hispana et aliis*, miscelánea en honor al profesor Dr. D. José López-Caló, vol. II, pp. 7-25. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1990.
- _____. “Datos para una historia social de la música: la Guerra de la Independencia y su incidencia en la capilla de música de la Catedral de Santiago”. *RM*, XIV, 1991, pp. 501-509.
- _____. *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Sada. A Coruña: Edicions do Castro, 1995.
- _____. “La Capilla de Música de la Real e Insigne Colegiata de Santa María del Campo de La Coruña (ca. 1750-1825)”. *RM*, XXVII, 2004, pp. 933-977.
- Alonso, C. “Sánchez Allú. 2. Martín”. En: *DMEH*, vol. 9, 2002, pp. 690-692.
- Álvarez Cañibano, A. “Academias, sociedades musicales y filarmónicas”. *RM*, XIV, 1991, pp. 63-69.
- Álvarez Junco, J. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus, 2001.
- Álvarez Martínez, R. “Prospección en los archivos religiosos tinerfeños del siglo XIX”. *RM*, vol. XIV, 1991, pp. 489-495.
- Álvarez Pérez, J. M. *Catálogo y estudio del archivo musical de la Catedral de Astorga*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca, 1985.
- Anglés, H. *Catalech dels Manuscrits musicals de la Col.lecció Pedrell*. Barcelona: Institut D’Estudis catalans. Palau de la Diputació, 1921.
- _____. “El archivo musical de la catedral de Valladolid”, *AM*, 3, 1948, pp. 59-108.
- _____. “La música en España”. En Wolf, J. *Historia de la Música*. Barcelona: Editorial Labor, 3ª edición, 1949.
- Anglés, H. y Subirá, J. *Catálogo musical de la Biblioteca Nacional de Madrid*, 3 vols. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- Anglés, H. y Pena, Joaquín. *Diccionario de la música Labor*, 2 vols. Barcelona: Labor, 1954.

- Antón Solé, P. "La música sacra en la catedral de Cádiz durante el siglo XVIII". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 75, 1992, pp. 247-263.
- Ansorena Miranda, J. L. "Eslava Elizondo, Miguel Hilarión". En: *DMEH*, vol. 4, pp. 748-759.
- Araiz Martínez, A. *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona: Editorial Labor, 1942.
- Arias del Valle, R. "Tres catálogos musicales, pertenecientes al archivo capitular de la catedral de Oviedo". *Studium Ovetense*, V, 1977, pp. 324-366.
- _____. "Expulsión y proceso del maestro Cuéllar (Oviedo 1823-1836)". *RM*, II, 2, 1979, 307-326.
- _____. "La música en la Catedral de Oviedo". *Papeles de Música*, nº 14, 1981, p. 55.
- _____. "D. Pedro Furió Maestro de Capilla de la S. I. C. de Oviedo -1775-1780- Documentación inédita", *Studium Ovetense*, X, 1982, pp. 167-225.
- _____. *La Orquesta de la S. I. Catedral de Oviedo (1572-1933)*. (En los orígenes y desarrollo de la música culta en Asturias). Discurso de ingreso en el Instituto de Estudios Asturianos (6 de noviembre de 1986). Oviedo: Instituto de Estudios Asturianos, 1990.
- _____. *El papel manuscrito del archivo capitular de Oviedo* (inventario-índice). Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993.
- Arnold, D. y Harper, J. "Mass. III. 1600-2000". En: *NG*, vol. 16, 2001, pp. 77-83.
- Artero, J. "Oposiciones al Magisterio de Capilla en España durante el siglo XVIII". *AM*, 2 (1947), pp. 191-202.
- _____. *Música y músicos en Salamanca*. Salamanca: Escuela Social, 1949.
- "Artículo comunicado". *Diario del gobierno de Salamanca y su provincia*, 10 de enero de 1814, pp. 11-12.
- Artola Gallego, M. "Iglesia y Estado". En: Sepúlveda Muñoz, I. y Buldaín Jaca, B. (coords.). *La Iglesia española en la crisis del Antiguo Régimen*, pp. 65-77. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- _____. *La España de Fernando VII*. Barcelona: Planeta, 2008.
- Asensio Palacios, Juan Carlos. *El canto gregoriano. Historia, liturgia, formas...* Madrid: Alianza Música, 2003.
- Ayuntamiento de Madrid: *Catálogo de la Biblioteca Musical*. Madrid: Sección de Cultura e Información, 1946.
- Ayarra Jarne, J. E. *La música en la Catedral de Sevilla*. Madrid: Caja de Ahorros de San Fernando, 1976.
- _____. "Arquimbau, Domingo". En: *DMEH*, vol. 1 (1999), pp. 726-727.
- Azofra Agustín, E. "El arte de la segunda mitad del siglo XVIII". En: Azofra Agustín E. (coord.) *Libro de oro del arte salmantino*. Salamanca: El Adelanto, 1999, pp. 170-189.
- Bagüés, J. *Catálogo del antiguo archivo musical del Santuario de Aranzazu*. Usúrbil: Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1979.
- _____. "Catálogo de los fondos antiguos de Laguardia (Álava). En *Cuadernos de Sección. Música*. Eusko Ikaskintza-Sociedad de Estudios Vascos, nº 2, 1985, pp. 157-184.
- Ballús i Gasoliva, G. *La Música a la col·legiata basilica de Santa Maria de la Seu de Manresa: 1714-1808. Dades documentals per a la seva reconstrucció amb una aproximació al repertori litúrgic conservat*. Tesis doctoral, 3 vols. Universitat Autònoma de Barcelona, 2004.
- Barbieri, F. A. *Biografía y documentos sobre música y músicos españoles (Legado Barbieri)*, vol. 1. Emilio Casares (ed.) Madrid: Fundación Banco Exterior, 1986.

- _____. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri)*, vol. 2. Emilio Casares (ed.). Madrid: Fundación Banco Exterior, 1988.
- Barco, J. “¡Oh Dios mío, qué prodigio!”. *El Liberal*, 17 de febrero de 1891, pp. 1-2.
- Baronesa del Zurguén. “Salamanca de gala y de fiesta”. *La Época. Diario Político*. Madrid: 10 de diciembre de 1875, p. 1.
- Barrado, A. *Catálogo del Archivo Musical del Monasterio de Guadalupe*. Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1945.
- Barrado, A. “El Congreso de Sevilla”. *Nuevo Mundo*. Año XV, nº 777. 26 de noviembre de 1908.
- Barrios Manzano, P. “La música en la Catedral de Coria (Cáceres) durante el magisterio de capilla de Francisco Bernal (1814-1823)”. *RM*, XIV, 1991, pp. 535-547.
- _____. “El archivo musical de la Catedral de Coria”. En: Persia, Jorge de (coord.). *El patrimonio musical de Extremadura*. Cuaderno de trabajo nº 1, pp. 103-107. Trujillo: Ediciones La Coria, 1993.
- _____. “Coria”. En: *DMEH*, vol. 4, 1999, pp. 3-4.
- _____. “Forné, Raimundo Luis”. En: *DMEH*, vol. 5, 1999, p. 222.
- Becedas, M. y Lilao, O. “Noticias de la biblioteca del Colegio Real de la Compañía de Jesús”. En: Bonilla y Barrientos (coord.). *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*. Salamanca: Universidad, 1999, pp. 511-538.
- Bécquer, G. A. *Rimas y Leyendas*. Madrid: Espasa Calpe, 2009.
- Benito, C. J. de. *Catálogo por orden alfabético de los autores de obras musicales, y del número que hay de estos en los Archivos del Real Monasterio de S. Lorenzo del Escorial*, 1875. (E:Mn: M/1281).
- Berault-Bercastel, A. H. (Barón de Henrion). *Historia general de la Iglesia desde la predicación de los apóstoles hasta el pontificado de Gregorio XVI*. Tomo VIII. Madrid: Imprenta de Ancos, 1856.
- Bernal Jiménez, M. *El Archivo musical del Colegio de Santa María de Valladolid*, Siglo XVIII. Morelia Colonial, México: Universidad Michoacana de San Nicolás, 1939.
- Berrocal Cebrián, J. ““Y que toque el Abuè”. Una aproximación a los oboístas en el entorno eclesiástico español del siglo XVIII”. En: *Artígrama*, 12, 1996-97, pp. 293-312.
- Bonastre, F. “Pedrell, precursor de la reforma litúrgica de 1903”. *AnM*, 27, 1972, pp. 103-107.
- _____. “Andreví Castellá, Francisco”. En *DMEH*, vol. 1, pp. 457-458.
- _____. *Música, litúrgia i societat a la Barcelona del primer terç del segle XIX*. Biblioteca Litúrgica Catalana, 5. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2008.
- Bonora, A y Giani, E. *Catalogo delle opere musicali: città di Bologna; Biblioteca della R. Accademia filarmonica, Biblioteca Privata Ambrosini, Archivio e museo della Basilica di S. Petronio*. Bolonia: A. Forni, 1989.
- Bordas, C. “Tradición e innovación en los instrumentos musicales”. En: Boyd, M. y Carreras, J. J. (eds.). (Ed. española de J.M. Leza). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 201-217.
- Bourlignieux, G. “Recherches sur la musique à la Cathédrale d'Oviedo (des origines au debut du XIXe siècle)”. *Melanges de la casa de Velázquez*, III, 1967, pp. 115-146.
- _____. “Quelques aspects de la vie musicale à Ávila. Notes et documents (XVIIIe siècle)”. *AnM*, 25, 1970, pp. 169-209.
- _____. “Unas oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Oviedo a principios del siglo XIX”, *BIDEA*, 69, 1970, pp. 3-17.
- _____. “Juan Bros y Bertomeu (1776-1852): un maestro de capilla de la Catedral de León”. *Archivos Leoneses*, 49, 1971, pp. 183-199.
- _____. “Cuellar y Altarriba, Ramón Félix”. En: *NG*, vol. 6, pp. 771-772.

- Bretón Hernández, T. "Bosquejo de la música religiosa de hace un siglo". *La Lectura*, año VIII, tomo 2º, 1908, pp. 45-53.
- Cabañas Alamán, F. J. "Aproximación al catálogo de obras religiosas de Pedro Aranaz". *Nasarre*, vol. XIV, nº 2, 1998, pp. 139-178.
- _____. "Aranaz y Vides, Pedro Felipe". En: *DMEH*, vol. 1, 1999, pp. 548-554.
- _____. "Manuel Hermenegildo Saiz Collado (1786-1822), Maestro de Capilla de la Catedral de Cuenca". *Docencia e investigación. Revista de la Escuela Universitaria de Magisterio de Toledo*. Año XXII. Enero a Diciembre de 1997, pp. 5-54.
- _____. "Molina, Domingo Bruno". En: *DMEH*, vol. 7, 2000, pp. 643-644.
- Cabeza, A. *La vida en una catedral del Antiguo Régimen*. Palencia: Junta de Castilla y León, 1997.
- Cabo Alonso, A. "El prisma salmantino". En: *Salamanca y la cultura universal*, pp. 29-38. Salamanca: Junta de Castilla y León y otros, 1992.
- Cadwell, J. "Te Deum. 3. Polyphonic settings". En *NG*, vol. 25, 2001, pp. 192-193.
- Cal Pardo, E. *La música en la Catedral de Mondoñedo (s. XIV-XX)*. Lugo: Ed. Alvarellos, 1996.
- Cal Pardo, E. y Bourlignieux, G. "Los organistas de la Santa Iglesia Catedral de Mondoñedo desde el siglo XVII". *AnM*, 36, 1981, pp. 131-147.
- _____. "Maestros de capilla de la Catedral de Mondoñedo. Primera parte". *Estudios Mindonienses*, nº 2. 1986, pp. 11-82.
- _____. "Maestros de capilla de la Catedral de Mondoñedo. Segunda parte". *Estudios Mindonienses*, nº 4. 1988, pp. 265-307.
- Caldwell, J. *Editing Early Music*, 2ª ed. corregida. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- Callahan, W. J. *Iglesia, poder y sociedad en España, 1750-1874*. Madrid: Nerea D. L., 1989.
- Calle González, B. *Catálogo de música y documentos musicales del Archivo Catedral de Lérida*. Lérida: Dilagro Ediciones, 1984.
- Calles Hernández, C. "Los diputados salmantinos en las cortes del Trienio Liberal (1820-1823). Su aportación a la progresión del liberalismo hispano. *Salamanca. Revista de Estudios*, 50 (2003), pp. 167-199.
- Camacho Sánchez, M. P. *La música y los músicos en la iglesia riojana de Briones*. Logroño: Universidad de La Rioja. Servicio de publicaciones, 2002.
- Capdepón Verdú, P. *La música en la Real Capilla de Madrid (siglo XVIII)*. Madrid: Fundación Amigos de Madrid, 1992.
- _____. *El P. Antonio Soler (1729-1783) y el cultivo del villancico en El Escorial, (1727-1794)*. El Escorial: Biblioteca Ciudad de Dios, vol. 59. Ediciones Escorialenses, 1994.
- _____. *La música en el monasterio de la Encarnación en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Caja Madrid y Editorial Alpuerto, 1997.
- _____. "La capilla de música de la Catedral de Segorbe en el siglo XVIII". *AnM*, 53, 1998, pp. 191-224.
- _____. *La música en el Monasterio de las Descalzas Reales*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 1999.
- Capdepón Verdú, Paulino y otros. *La música en la Catedral de Segorbe en el siglo XVIII*. Castellón: Fundación Dávalos-Fletcher.
- Cárdenas, I. "La música en la Colegiata de Olivares". *AnM*, 36, 1981, pp. 91-129.
- Carreira, X. "La estancia del compositor Juan Pedro de Almeida y Motta en Mondoñedo". En: *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, pp. 99-108. Madrid: Instituto de Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, 1987.
- _____. "Coruña, A". En: *DMEH*, vol. 4, 1999, pp. 108-113.
- _____. "Almeida Motta, Joao Pedro". En: *DEMH*, vol. 1, 1999, pp. 302-306.

- Carreras López, J. J. *La música en las catedrales en el siglo XVIII. F. J. García (1730-1809)*. Zaragoza: Insitución Fernando el Católico, 1983.
- _____. “La música sacra española en el siglo XVIII. El libro de Magnificat de Luis Serra en la tradición de la composición del Magnificat. *Artigrama*, nº 1, 1984, pp. 369-372.
- _____. “La renovación de la música religiosa: F. J. García (1731-1809) y M. R. de Ledesma (1779-1847)”. *Aragón en el mundo*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1988, pp. 289-296.
- _____. “Repertorios catedralicios en el siglo XVIII: Tradición y cambio en Hispanoamérica y España”. *RM*, XVI, 3, 1993, pp. 1196-1204.
- _____. “Cuéllar y Altarriba, Ramón Félix”. En: *DMEH*, vol. 4, 1999, pp. 284-286.
- _____. “García Fajer, Francisco Javier”. En: *DMEH*, vol. 5, 1999, pp. 448-449.
- _____. “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”. *Il Sacciatore musicale*, VII, 2002, pp. 122-169.
- _____. “El siglo XVIII musical desde la perspectiva catedralicia”. En: Marín, M. A. (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, pp. 23-56. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Carreras, J. J. y Fraile, R. “García Fajer, Francisco Javier”. En: *NG*, vol. 9, 2002, pp. 528-529.
- Casares Rodicio, E. “Catálogo del archivo de la catedral de Oviedo”, *AnM*, 30, 1977, pp. 181-208.
- _____. “El Rococó en música: categoría estética y periodización”. En *Simposio sobre el P. Feijoo y su siglo*. Oviedo, 1977.
- _____. “La música en la Catedral de León”. *Archivos Leoneses*, nº 67, 1980, pp. 7-88.
- _____. *La música en la Catedral de Oviedo*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Colección Ethos. Música 1, 1980.
- _____. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. En: *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, 1995, pp. 13-122.
- _____. *La imagen de nuestros músicos. Del Siglo de Oro a la Edad de Plata*. Madrid: Fundación Autor, 1997.
- _____. “Barbieri, Francisco Asenjo”. En: *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 199-205.
- _____. “Bros Bertomeu, Juan Joaquín Pedro Domingo”. En *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 719-723.
- _____. “Doyagüe y Jiménez. Familia de compositores salmantinos compuesta por los hermanos Carlos Florencio y Manuel José”. En: *DMEH*, vol. 4, 1999, pp. 540-542.
- _____. “García Borreguero, José Carlos”. En: *DMEH*, vol. 5, 1999, p. 429.
- _____. “Gargallo, José”. En: *DMEH*, vol. 5, 1999, p. 514.
- _____. “Guadalupe”. En: *DMEH*, vol. 5, 1999, pp. 913-914.
- _____. “Ibeas, Manuel”. En: *DMEH*, vol. 6, 2000, pp. 391-392.
- _____. “León”. En: *DMEH*, vol. 6, 2000, pp. 861-867.
- _____. “Nadal Acero, Jaime”. En: *DMEH*, vol. 7, 2000, p. 945.
- Casares Rodicio, E. y Alonso González, C. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995.
- Casares Rodicio, E., Fernández de la Cuesta, I. y López-Calo, J. (dirs.). *DMEH*. Madrid: SGAE, 1999-2002.
- Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis acquise par l'État Belge*. Bruxelles: C. Muquardt, 1877.
- Cavia Naya, V. *La vida musical en la catedral de Valladolid en el siglo XIX*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 2004.

- Cazurra i Basté, A. “Un estudi sobre la tasca de Pedrell en la confecció de su *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música* (Relació entre la informació recollida i la publicada al primer volum). *Recerca musicològica*, XI-XII, 1991-1992, pp. 429-466.
- Chase. G. “Miguel Hilarión Eslava”. *Musical Quarterly*, 24, 1938, pp. 74-83.
- Civil Castellví, F. “La capilla de música de la Catedral de Gerona (siglo XVIII). *Anales del Instituto de Estudios Gerundenses*, 19, 1968-69, pp. 131-188.
- Claro Valdés, S. *Catálogo del archivo musical de la Catedral de Santiago de Chile*. Santiago de Chile, 1974.
- Climent Barber, J. *Fondos musicales de la Región Valenciana. I. Catedral Metropolitana de Valencia*. Valencia: Instituto de Musicología - Institución Alfonso El Magnánimo, 1979.
- _____. “La capilla de música de la Catedral de Valencia”. *AnM*, 37, 1982, pp. 55-69.
- _____. *Fondos musicales de la Región Valenciana. II. Real Colegio de Corpus Christi Patriarca*. Valencia: Instituto de Musicología - Institución Alfonso El Magnánimo, 1984.
- _____. *Fondos musicales de la Región Valenciana. III. Catedral de Segorbe*. Valencia: Instituto de Musicología - Institución Alfonso El Magnánimo, 1984.
- _____. *Fondos musicales de la Región Valenciana. IV. Catedral de Orihuela*. Valencia: Instituto de Musicología. Diputación Provincial de Valencia, 1986.
- _____. (ed.). *Francisco Cabo (1768-1832): versos, pasos y sonatas*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991.
- _____. “Cabo Arnal, Francisco”. En *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 840-841.
- _____. “Montesinos Millo, Antonio”. En *DMEH*, vol. 7, 2000, p. 723.
- _____. “Orihuela”. En: *DMEH*, Vol. 8 (2001), p. 185.
- Collet, H. *Le mysticisme musical espagnol au XVI siècle*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1913.
- Colomo Amador, C. “Real Monasterio de Guadalupe. Cien años de manifestaciones musicales en el periodo franciscano (1908-2008)”. *RM*, XXXII, nº 1, 2009, pp. 65-91.
- Comella, B. “La jurisdicción eclesiástica de la Real Capilla de Madrid (1753-1931)”. *Hispania Sacra*, vol. 58, nº 117, 2006, pp. 145-170.
- Conde, R. “La capilla musical de la Catedral de Santander 1756-2006: alfa y omega”. *Pedruca. Revista de la Asociación de Becarios de la Fundación Marcelino Botín*, nº 2, pp. 36-43.
- Cortès i Mir, F. “Queralt, Francisco”. En: *DMEH*, vol. 8, 2001, pp. 1032-1033.
- Crespí, J. “Biblioteca de Catalunya (Hospital 57, 08001 Barcelona)”. En: *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 439-442.
- Cristal, M. “Boccherini et la musique en Espagne”. *Le Menestrel*, nº 27, 29, 31, 34 y 39, junio a agosto de 1875, pp. 212-313, 229-230, 244-245, 269-270, 292-293 y 308-310.
- “Crónica de Madrid”. *Gaceta Musical de Madrid*, año I, 1855, nºs 5, 23 y 27.
- “Crónica de Provincias”, *Gaceta Musical de Madrid*, año II, nº 15, 11 de enero de 1866, p. 62.
- “Crónica del Congreso”. *Música sacro-hispana*, año I, nºs 1-2, pp. 3-53.
- Cuesta Dutari. *El maestro Juan Justo García. Presbítero, natural de Zafra (1752-1830)*. 2 vols. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1974.
- “Cultos. Al Sagrado Corazón de Jesús”. *El Siglo Futuro. Diario Católico*. Madrid, 23 de julio de 1886, p. 2.
- “Cultos de la semana”. *La Semana Católica de Salamanca*, nº 365. Sábado 17/12/1892, p. 946.
- D’Avila, H. *Almeida Mota, compositor português em Espanha*. Lisboa: Vega, 1996.

- Daufí, X. *Estudi dels oratoris de Francesc Queralt (1740-1825)*. Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001.
- Diario de Madrid*, nº 109, 19 de abril de 1791.
- Diario del Gobierno de Salamanca y su provincia*, 9 de noviembre de 1813, p. 506 y 16 de noviembre de 1813, pp. 515-516.
- Díaz Mohedo, M. T. *La capilla de música de la Iglesia Colegial de Antequera en la segunda mitad del siglo XVIII*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2004.
- Díez Martínez, M. *La música en Cádiz. La Catedral y su proyección urbana durante el siglo XVIII*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2004.
- _____. *Música sacra en Cádiz en tiempos de la Ilustración*. Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 2006.
- Domínguez, J. M. *Un sublime poema del dolor: el Stabat Mater de Pergolesi entre mito, historia y música*. Comentarios al concierto de “La Sfera Armoniosa” en el VII Festival Internacional de Música Pórtico de Zamora, 20 de marzo de 2009, pp. 13-21 del programa del Festival.
- Domínguez Ortiz, A. *Carlos III y la España de la Ilustración*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Doncel y Hordaz, D. *Al Tormes. Glorias y recuerdos de Salamanca*. Zaragoza: Imprenta de Antonio Gallifa, 1848.
- “Doyagüe”. En: *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Espasa- Calpe SA, 2ª Parte, vol. XVIII. Madrid: 1989. (Reedición de la publicada en Madrid, 1915), p. 2131.
- Downs, P. G. *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*. Madrid: Akal, 1998.
- Duque y Merino, D. “La Semana Santa en Roma antes de 1870”. *La Ilustración española y americana*, Suplemento al nº. XII. 30 de Marzo de 1877, pp. 222-223.
- Durán Gudiol, A. “La capilla de música de la Catedral de Huesca”. *AnM*, 19, 1974, pp. 29-55.
- Duro Peña, E. *La Música en la Catedral de Orense*. Caixa Ourense, 1996, pp. 296-297.
- “El aniversario de Doyagüe”. *La Semana Católica de Salamanca*. Nº 366. Sábado 24/12/1892, pp. 971-972.
- El Clamor Público*. Periódico político, literario e industrial. Madrid, 11 de junio de 1845, 4 de abril de 1848 y 4 de septiembre de 1850.
- “El Monasterio de Guadalupe (Conclusión)”. *El Semanario Pintoresco*. Nueva época. Tomo II. 3 de Octubre de 1847, p. 40.
- El Salmantino*. Semanario de Salamanca, 23 de abril de 1843. Número monográfico de homenaje a Doyagüe.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo Americana*. Espasa- Calpe SA, 2ª Parte, vol. XVIII. Madrid: 1989 (Reedición de la publicada en Madrid, 1915), p. 2131.
- Escalas, R., Gibiat, V. y Barjau, A. “La colección de instrumentos de la Catedral de Salamanca: estudio organológico multidisciplinar”. *RM*, vol. XXII, 1, 1999, pp. 49-90.
- Eslava y Elizondo, Hilarión. “Breve memoria histórica de la música religiosa en España”. En: *Lira Sacro-Hispana*, siglo XIX, tomo 2º, serie 2ª, pp. 1-41. Madrid: Imprenta de Luis Beltrán, 1860.
- _____. *Lira Sacro-Hispana; gran colección de obras de música religiosa, compuesta por los más acreditados maestros españoles, tanto antiguos como modernos* (10 vols.). Madrid: 1852-1860.
- Esperabé de Arteaga, E. *Diccionario enciclopédico, ilustrado y crítico de los salmantinos ilustres y beneméritos*. Madrid: Gráficas Ibarra, 1952.

- Esperanza y Sola, J. M. "Don Nicolás Ledesma". *La Ilustración Española e Hispanoamericana* Año XXVIII. Madrid 30 de abril y 8 de mayo de 1884. Núm. XVI y XVII, pp. 275 y 291.
- _____. "Revista musical". *La Ilustración Española y Americana*. Año XXXIV, nº II. 15 de enero de 1890, p. 30.
- Estatutos de la Santa Iglesia Basílica Catedral de Salamanca formados por el Ilmo. Cabildo y aprobados por el Rmo. Prelado Dr. D. Narciso Martínez Izquierdo en el año 1883*. Salamanca: Imprenta de D. Vicente Oliva, 1890.
- Ester Sala, M. y Vilar, J. M. "Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya". *AnM*, 42, 1987, pp. 229-243.
- _____. "Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya (II)". *AnM*, 44, 1989, pp. 155-166.
- _____. "Una aproximació als fons de manuscrits musicals de Catalunya (III)". *AnM*, 46, 1991, pp. 295-320.
- Eximeno, A. *Don Lazarillo Vizcardi*, 2 vols. Madrid: Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1872-73.
- "Exposición que dirigen a S. M. varios profesores de Madrid". *Gaceta Musical de Madrid*, nº 1, 4 de febrero de 1855, pp. 3-4.
- Ezquerro Esteban, A. "I. Archivo del Reino de Mallorca. E:PAar. *AnM*, 50, pp. 273-277.
- _____. "II. Archivo de música de la Catedral de Murcia. E:MUC". *AnM*, 50, pp. 278-285.
- _____. "III. Archivo de música de la Catedral de Barbastro. E:BAR". *AnM*, 50, pp. 286-293.
- _____. "IV. Archivo de música de la Catedral de Tudela (Navarra). E:TUDc. *AnM*, 50, pp. 294-301.
- _____. "V. Archivo de música de la Catedral de Coria (Cáceres). E:COR". *AnM*, 51, 1996, pp. 247-269.
- _____. "Lozano González, Antonio Félix". En: *DMEH*, vol. 6, 2000, p. 1067.
- _____. *Música instrumental en las catedrales españolas en la época ilustrada*. Barcelona: CSIC, 2004.
- _____. "La música europea desde las catedrales de Aragón. III. Siglos XIX y XX". En: *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza: CAI, 2008, pp. 115-166.
- Fargas y Soler, A. "Biografía del reverendo D. Francisco Andreví, maestro de capilla", *GMM*, 39, pp. 308-310.
- Fernández-Cortés, J. P. "José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla". *RM*, XXIV, 2001, pp. 115-134.
- _____. *La música en las casas de Osuna y Benavente (1733-1882)*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2007.
- Fernández de los Ríos, A. *Guía de Madrid*. Edición facsimilar de la editada por primera vez en Madrid en el año 1876. Madrid: Ed. Ábaco, 1976.
- Fernández Places, F. J. *La música en el Seminario de Santiago*. Santiago de Compostela: Ed. Alvarellos, 2009.
- Fétis, F. J. *Biographie Universelle des musiciens et biographie générale de la musique*. 8 vols. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, fils et cie., 1860-68.
- _____. "Doyagüe (D. Manuel-José)". *Biographie Universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, vol. 3, 1866, pp. 52-53.
- Fraccaroli, A. *Rossini*. Barcelona: Luis de Caralt, 1944.
- Francisco J. García Fajer. *Oficio de difuntos*. Madrid: Lauda Música, 2009. Libreto del CD del mismo título interpretado por "La Grande Chapelle" y "Schola Antiqua" dirigidos por Albert Recasens.
- Galbis López, V. "Adsuar, Vicente". En: *DMEH*, vol. 1, 1999, p. 81.

- Gallego, A. "Datos sobre la música en la colegial de Calatayud (siglos XVIII y XIX). *TSM*, 644, 1978/2, pp. 45-52.
- _____. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Música, 1988.
- _____. "Breve nota sobre el festero y la festería". *Nasarre* V, 1, 1989, pp. 27-57.
- _____. *Historia de la Música II*. Madrid: Historia 16, 1997.
- Gándara, X. C. "El violón ibérico". *RM*, XXII, 2, 1999, pp. 123-164.
- _____. "La escuela de contrabajo en España". *RM*, XXIII, 1, 2000, pp. 147-186.
- Garbayo Montabes, J. "Balius Vila, Jaime". En: *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 111-113.
- _____. "Ourense". En: *DMEH*, vol. 8, 2001, pp. 310-312.
- _____. "El archivo de música de la Catedral de Ourense". En: Lolo, B. (coord.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol. 1, 2002, pp. 335-350.
- _____. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Orense*. Santiago de Compostela: Instituto Galego das Artes Escénicas e Musicais, 2004.
- _____. "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del maestro Melchor López (1783-1822)". *AnM*, 62, 2007, pp. 229-255.
- García Fajer, F. J. *Siete palabras de Cristo en la Cruz*. Estudio y transcripción de José Vicente González Valle. J. V. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Institución "Milà i Fontanals". Departamento de Musicología, 2000.
- García Fraile, D. *Catálogo archivo de música de la Catedral de Salamanca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1981.
- _____. "Salamanca en la historia de la música española". En: *Salamanca. Geografía. Historia. Arte. Cultura*. Salamanca: Ayuntamiento de Salamanca, 1986.
- _____. "El maestro Doyagüe (1755-1842), lazo de unión entre la tradición universitaria salmantina y el Real Conservatorio de Madrid. *RM*, vol. XIV, 1991, pp. 77-83.
- _____. "Doyagüe Jiménez, Manuel José". En *Gran Enciclopedia de España*, vol. 7. Zaragoza: Gráficas Estella, S. A. (1990-2006), p. 3389.
- _____. "La Sección Filarmónica de la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy, una experiencia ciudadana. Salamanca 1838-39". *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, 2001, p. 81-124.
- _____. *José Lidón (1748-1827). La música para teclado*, vol. 1. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2002.
- _____. *Manuel José Doyagüe (1755-1842). Magnificat y Misa Solemne de Difuntos*, con orquesta, a 4 y 8 voces. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre, 2002.
- _____. "Doyagüe Jiménez, Manuel José". En: *Die Musik in Geshichte und Gegenwart*. Personenteil 5, pp. 1360-1361.
- _____. *Salamanca en la historia de la música europea*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2008.
- García, S. O. F. M. y Trenado, F. O. F. M. *Guadalupe: historia, devoción y arte*. Sevilla: Editorial Católica Española, 1978.
- García Laborda, J. M. "Consideraciones sobre la concepción armónica de Antonio Eximeno". *RM*, VIII, 1985, nº 1, pp. 125-133.
- García Marcellán, J. *Catálogo del archivo de música del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1938.
- García Martín, B. *El proceso histórico de despoblamiento en la provincia de Salamanca*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1982.
- García Martín, L. "El genio". En: *Boletín eclesiástico de los obispados de Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Año 19, núm. 6º. Viernes 15 de Marzo de 1872, pp. 88-94. Salamanca: Imprenta de Oliva.

- García Muñoz, C. y Roldán Axel, W. *Un archivo musical Americano*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1972.
- García Rodríguez, S. O. F. M. *Coro de Guadalupe: Historia y Arte*. Guadalupe: Monasterio de Guadalupe, 2003.
- García Ruiz, G. *La música en el Convento de Santa Clara de Hellín en los siglos XIX y XX*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel" de la Excm. Diputación de Albacete, 2007.
- Garrido, T. (ed.). *Obra religiosa de cámara de Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1997.
- _____. *Música española para orquesta de cuerda*. Madrid: ICCMU, 1998.
- _____. "Rodríguez de Ledesma, Mariano Nicasio". En: *DMEH*, vol. 9, 2002, pp. 293-301.
- Gembero Ustárriz, M. "El archivo musical de la Catedral de Pamplona". *Turismo en Navarra*, 26. Pamplona: otoño-invierno, 1993, pp. 32-39.
- _____. *La música en la catedral de Pamplona durante el siglo XVIII*. 2 vols. Pamplona: Gobierno de Navarra. Departamento de Educación y Cultura, 1995.
- _____. "Relaciones musicales entre franceses y españoles durante la Guerra de la Independencia (1804-1814): el caso del Pamplona". *RM*, XX, 1, 1997, pp. 451-466.
- _____. "Huerta Romanos, Francisco de la". En: *DMEH*, vol. 6, 2000, pp. 361-365.
- _____. "Prieto, Julián". En: *DMEH*, vol. 8 (2001), pp. 945-947.
- Gil, F. "De la organización de las sociedades musicales en Francia". *GMM*, año II, nº 6, 10 de febrero de 1856, p. 42.
- _____. "Biografía de Martín Sánchez Allú y catálogo de sus obras". *La España Artística y Musical*, 1858.
- Gil Sanz, A. "Biografías Españolas. Don Manuel José Doyagüe, maestro de capilla de la Catedral de Salamanca". *Semanario Pintoresco Español*, 29 de marzo de 1846, pp. 102-103.
- Gil Sanz, A. y Aguado, A. "Biografía de D. Manuel José Doyagüe, maestro de capilla de la catedral de Salamanca". *GMM*, Año 1º, nº 41, 11 de noviembre de 1855, pp. 324-325.
- Girón, R. (ed.). *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió Don Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*. Salamanca: Imprenta de El Adelante, 1861.
- _____. "D. Manuel Doyagüe, famoso músico salmantino". En: *Historia de la ciudad de Salamanca, que escribió D. Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*. Salamanca: Imprenta de El Adelante, 1861, pp. 546-547.
- Goizueta, J. M. "Revista musical". *La Época*, 19 de febrero de 1868, p. 1.
- Gombau Guerra, G. "Hoy hace cien años". *El Adelanto*, 18 de diciembre de 1942, p. 4.
- Gomez, C. "Fondo musical de la Capilla de la Universidad de Salamanca" (Catálogo). *Música: Revista Trimestral de Musicología*, 5, (1953), pp. 105-36.
- Gomez Amat, C. *Historia de la música española*. 5. Siglo XIX. Madrid: Alianza Música, 1984.
- Gómez Pintor, M. A. "Fuentes documentales para el estudio de las casas de Osuna y Arcos". En: *RM*, XVI, 6, 1993, pp. 3459-3475.
- Gómez Urdáñez, J. L. *Fernando VI*. Madrid: Arlanza Ediciones, 2001.
- González de Tejada, J. "Revista Dramática. Los teatros de Madrid en 1858". *La España*, nº 3803. 1 de enero de 1859, p. 4.
- González de la Llana, M. "D. Manuel José Doyagüe: su vida, sus obras". *GMM*, año II, números 27 y 29, pp. 107-108 y 116-117.
- _____. *Crónica de la Provincia de Salamanca*. Madrid: Rubio, Grilo y Vitturi, 1869.
- González Marín, L. A. "Lamentación". En: *DMEH*, vol. 6, 2000, pp. 719-726.

- _____. “La música europea desde las catedrales de Aragón: Siglos XVII y XVIII”. En: *La música en los archivos de las catedrales de Aragón*. Zaragoza: CAI, 2008, pp. 75-114.
- González Valle, J. V. “Tradición y progreso en los maestros de música de las catedrales de Zaragoza durante el siglo XVIII”. En Carreras, J. J. (ed.). *Estudios de Musicología Aragonesa*. Zaragoza: 1977, pp. 35-44.
- _____. “Aspectos de la estructura musical del Barroco”. *Actas del I Congreso Nacional de Musicología*. Zaragoza: Diputación Provincial. Institución “Fernando el Católico” 1981, pp. 19-27.
- _____. “Música litúrgica con acompañamiento orquestal, 1750-1800”. En: Boyd, M. y Carreras, J. J. (eds.). (Ed. española de J. M. Leza). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 67-85.
- _____. “Zaragoza”. En: *DMEH*, vol. 10, 2002, pp. 1128-1134.
- Grasys Elías, F. “Ella (historia de un pañuelo de batista)”. *La Ilustración Artística*, año V, nº 237. Barcelona, 12 de julio de 1886, p. 246.
- H. “En honor a Doyagüe”. *La Opinión*, nº 65, 24 de diciembre de 1892.
- Hamilton, M. N. *Music in eighteenth century Spain*. University of Illinois at Urbana, 1937.
- Haydn, J. *Messen* Nr. 1-2. Edición de James Dack und Georg Feder. Munich: Henle Verlag, 1992.
- Hernández Asuncion, L. “Música y músicos de la Catedral de Pamplona. II. Documentos inéditos”. *AnM*, 23, 1968, pp. 231-246.
- Herrera Cerdá Barrio y Olleta, A. *Don Domingo Olleta y Mombiola, Maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de La Seo de Zaragoza*. Zaragoza: Tipografía de Emilio Casañal. 1911.
- Herrero, J. J. *Tres músicos españoles: Juan del Enzina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe y la cultura artística de su tiempo: Discurso leído en el acto de su recepción por el Excelentísimo Señor Don José Joaquín Herrero y contestación del señor don Cecilio de Roda López*. Madrid: Tipografía de Suárez y Abad, 1912.
- Iglesias, N. “Musicólogos y documentalistas frente al siglo XIX. Apuntes desde la Biblioteca Nacional de Madrid. En: *Actas del 18º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación*, pp. 137-153. Madrid: AEDOM, 1999.
- Infante, J. y Robledo, R. “Las desamortizaciones”. En: Robledo, R. (coord.). *Historia de Salamanca. IV. Siglo diecinueve*, pp. 315-344. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2001.
- Irving, D. *Lamentation settings by Manuel José Doyagüe. Recently rediscovered in Manila: A contextual study and critical transcription*. A thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy at the University of Queensland in December 2003.
- _____. “The lamentations of Manuel José Doyagüe: Recently rediscovered manuscript sources from Manila”. En: Ewans, M., Halton, R. y Phillips, J. A. (eds.) *Music Research New Directions for a New Century*. London: Cambridge Scholars Press, 2004, pp. 242-252.
- _____. *Colonial counterpoint. Music in Early Modern Manila*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Isusi Fagoaga, R. *La música en la Catedral de Sevilla en el siglo XVIII: la obra de Pedro Rabassa y su difusión en España e Hispanoamérica*. Recurso electrónico: tesis doctoral. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2003.
- _____. “Francisco Javier García Fajer y la Catedral de Granada: recepción y pervivencia de su música”. En: Marín, M. A. (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el*

- compositor Francisco Javier García Fajer, pp. 287-309. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Jover Zamora, J. M. (dir.). *Historia de España Menéndez Pidal. Tomo XXXIV. La época del Romanticismo (1808-1874). Volumen I. Orígenes, religión, filosofía, ciencia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- Julià, J. "El compositor Don Manuel José Doyagüe". *Goya: Revista de arte*, 1978, pp. 214-216.
- Junquera de Vega, P. "José Lidón, el más ilustre músico y compositor bejarano". En: *Ofrenda a la Virgen del Castañar*, II, 1963, pp. 253-272.
- Kastner, S. "La música en la Catedral de Badajoz (años 1654- 1754)", *AnM*, 18, 1963, pp. 223-238.
- _____. "Notas sobre la música en la Catedral de Tuy". *AnM*, 13, 1958, pp. 195-200.
- Kirkpatrick, R. *Domenico Scarlatti*. Madrid: Alianza Música, 1985.
- "La casita de arriba". *La Ilustración Española y Americana*. Año XXI, nº. XL. 30 de octubre de 1877.
- La Correspondencia de España*. Diario universal de noticias. Madrid: 29 de noviembre de 1882, 6 de mayo de 1910 y 24 de junio de 1912.
- La Época*. Segundo año, nº 252. Viernes 4 de enero de 1850.
- _____. Año XL, nº 13062. 19 de diciembre de 1888, p. 3.
- La España*, año IV, nº 841, jueves 2 de enero de 1851, p. 4.
- "La fiesta titular y la distribución de premios en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús en Carrión de los Condes". *El Siglo Futuro. Diario Católico*. Madrid 2 de julio de 1884, p. 1.
- La Iberia*, año II, nº 420. 9 de noviembre de 1855, p. 4.
- _____. Diario liberal de la mañana. Año V, nº 1097. 28 de enero de 1858, p. 3.
- _____. "Glorias de la Nación". Periódico liberal, 4 de junio de 1869.
- La Iberia Musical y Literaria*, año 2º, 1843, nº 19, pp. 151-152.
- La Lectura*. Revista de Ciencias y Artes. Director: Francisco Acebal. Año XII, tomo tercero, 1 de septiembre de 1912, p. 150.
- La Zarzuela*, nºs 64 y 65, de 20 y 27 de abril de 1857, pp. 510, 513-14.
- Lafuente, M. *Historia General de España* (continuada por Juan Valera). Tomo VI. Barcelona: Montaner y Simón Editores, 1881.
- Lemmon, A. E. "Toward an internacional inventory of colonial Spanish American cathedral music archives". *RM*, XVI, nº 1, 1993, pp. 92-98.
- _____. "La música catedralicia en la América colonial". En: Boyd, M. y Carreras, J. J. (eds.) (Ed. española de J.M. Leza). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000, pp. 273-282.
- León, A. "El miserere de Doyagüe". *Crónica de la Música*, Año III, num. 98. Madrid 5 de Agosto de 1880, p. 3.
- León Guerra, F. "Guadalupe en 1815". En: A.A.V.V. *Virgen y mártir. Ntra. Sra. de Guadalupe. Recuerdos y añoranzas*. Badajoz, 1895.
- León Tello, Francisco José. *La teoría española de la música en los siglos XVII y XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones científicas. Instituto Español de Musicología, 1974.
- _____. "Introducción a la estética y a la técnica española de la música en el siglo XVIII". *RM*, IV, 1, 1981, pp. 113-126.
- Leza Cruz, J. M. "Acercamiento al estudio de la Capilla Musical del Real Monasterio de Guadalupe". En: Persia, J. (coord.). *El patrimonio musical de Extremadura*. Cuaderno de trabajo nº 1, pp. 91-96. Trujillo: Ediciones La Coria, 1993.

- _____. “La música en Guadalupe: de la herencia jerónima a la restauración franciscana”. Ponencia invitada en el congreso “La orden franciscana en Guadalupe: cien años de vida y servicio a la Iglesia, 1908-2008. Guadalupe: Diciembre de 2008.
- Licenciado Pez Putufes. (Carta al director). *Semanario erudito y curioso de Salamanca*, nº 237, 24 de septiembre de 1795, pp. 292-299.
- Lilao Franca, O. y Castrillo González, C. *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. I. Manuscritos 1-1679 bis*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Livermore, A. *Historia de la música española*. Barcelona: Barral, 1974.
- Llordén, A. “Notas históricas de los maestros de capilla de la Catedral de Málaga”. *AnM*, XX (1965), pp. 105-160.
- Lo Cascio-Loureiro, H. *Biografía del compositor salmantino D. Martín Sánchez Allú: conferencia leída en la Academia de muy Nobles y Bellas Artes de San Eloy, de Salamanca, en el día 5 de enero de 1962*.
- Lolo Herranz, B. “Aproximación a la capilla de música del Monasterio de El Escorial”. En: *La Música en el Monasterio del Escorial*. Actas del Simposium. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Ecurialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 1993, pp. 345-390.
- _____. “La música en la Real Capilla después de la Guerra de la Independencia. Breve esbozo del reinado de Fernando VII”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 157-169.
- López Benito, C. I. “La sociedad salmantina en la Edad Moderna”. En: *Historia de Salamanca. III. Edad Moderna*. Ángel Martín (coord.) y José Luis Martín (dir.). Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1999.
- López-Calo, J. “El archivo de Música de la Catedral de Santiago de Compostela”. *Compostelanum*, abril- junio 1966, pp. 658-701.
- _____. “El archivo de música de la Capilla Real de Granada (continuación)”. *AnM*, 26, 1971, pp. 213-235.
- _____. “El archivo de música de la Capilla Real de Granada (continuación)”. *AnM*, 27, 1972, pp. 204-227.
- _____. *Catálogo musical del archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1972.
- _____. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Ávila*. Santiago de Compostela: Sociedad Española de Musicología, 1978.
- _____. “La música religiosa en España en el siglo XIX”. *Cuadernos de Música*, nº 2, 1982, pp. 71-77.
- _____. *La música en la Catedral de Palencia*, Colección Pallantia, 2 vols. Palencia: Institución “Tello Téllez de Meneses”. Excma. Diputación Provincial de Palencia, 1980-81.
- _____. *La música en la Catedral de Zamora*, vol I. Catálogo del Archivo de Música. Zamora: Diputación Provincial de Zamora, 1985.
- _____. “Barroco-Estilo Galante-Clasicismo”. En: *Actas del Congreso Internacional “España en la música de Occidente”*, pp. 3-29. Madrid: Instituto de Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, 1987.
- _____. *La música en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada*. La música en La Rioja, Serie A, vol. I. Logroño: Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1988.
- _____. *La música en la Catedral de Segovia*, 2 vols. Segovia: Diputación de Segovia, 1989.
- _____. La música en las iglesias de Castilla y León. En *Las Edades del Hombre, La música en la iglesia de Castilla y León*, pp. 1-52. León: Edades del Hombre, 1991.

- _____. *La música en la Catedral de Calahorra*, La música en La Rioja, Serie A, vol. II. Logroño: Gobierno de la Rioja, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1991.
- _____. “Felipe Pedrell y la reforma de la música religiosa”. *Recerca musicològica* XI-XII, 1991-1992, 157-209.
- _____. *Catálogo de del archivo de música de la Catedral de Granada*, La música en las catedrales andaluzas Serie I: Catálogos, 3 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1991-92.
- _____. *Catálogo de del Archivo de Música de la Capilla Real de Granada*, Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
- _____. *La música en la Catedral de Santiago*, 10 vols. La Coruña: Diputación Provincial de La Coruña, 1993-1999.
- _____. *La música en la Catedral de Plasencia*. Cuaderno de trabajo nº 3. Trujillo: Ediciones La Coria. Fundación Xavier de Salas, 1995.
- _____. “El miserere de Vicente Palacios”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 26, 1995, pp. 171-194.
- _____. “Prólogo”. En: Alén, M. P. *La Capilla de Música de la Catedral de Santiago de Compostela. Renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Sada. A Coruña: Edicions do Castro, 1995.
- _____. “Ángeles, Jerónimo de los”. En: *DMEH*, vol. 1, 1999, p. 462.
- _____. “Astorga”. En: *DMEH*, vol. 1, 1999, pp. 803-805.
- _____. “Balius y Vila, Jaime”. En: *NG*, vol. 2, p. 539.
- _____. “Bastida”. En: *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 284-285.
- _____. “Burgos”. En: *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 788-798.
- _____. “Catedrales”. En: *DMEH*, vol. 3, 1999, pp. 434-447.
- _____. “Estorcui, Pedro Casimiro”. En: *DMEH*, vol. 4, 1999, p. 823.
- _____. “Doyagüe, Manuel”. En: *NG*, vol. 7, 2000, p. 542.
- _____. “Llorente y Sola, Mariano Diego”. En *DMEH*, vol. 6, 2000, pp. 966-967.
- _____. “Palencia”. En: *DMEH*, vol. 8, 2001, pp. 391-399.
- _____. “Plasencia”. En: *DMEH*. vol. 8, 2001, pp. 848-855.
- _____. “Santo Domingo de La Calzada”. En: *DMEH*, vol. 9 (2002), pp. 786-797.
- _____. “Rodríguez de Ledesma, Mariano”. En: Sadie, S. (ed.). *NG*, vol. 21, pp. 504-505.
- _____. “Santiago de Compostela”, pp. 759-776. En: *DMEH*, vol. 9, 2002, pp. 759-776.
- _____. “Tafall Abad, Santiago”. En: *DMEH*, vol. 10, 2002, pp. 115-116.
- _____. “Zamora”. En: *DMEH*, vol. 10, 2002, pp. 1086-1105.
- _____. *La música en la Catedral de Burgos*. 13 vols. Burgos: Cajacírculo, 2003.
- _____. “Hilarión Eslava (1807-1878), precursor del Cecilianismo en España”. *Príncipe de Viana*, 238, 2006, pp. 577-607.
- _____. *La música en la Catedral de Valladolid. Catálogo del archivo de música*. 16 vols. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid y Caja España, 2007.
- López Martín, J., Bonillo Navarro, C. y Requena García, A. *Noticias y catálogo de música en el archivo de la S. y A. I. C. de Almería*. Granada: Centro de documentación musical de Andalucía. Junta de Andalucía, 1997.
- Losada, B. R. “Comunicado”. *El Salmantino*, 7 de mayo de 1843, p. 8.
- Lozano González, A. *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza. Desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Reedición, introducción y estudio a cargo de Antonio Ezquerro. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 1994.
- Luna, R. (seudónimo de Matilde Cherner). “Don Manuel José Doyagüe”. *Revista contemporánea*, tomo XII, vol. 4, 1877, pp. 483-498.

- _____. “El Miserere de Doyagüe”. *La Moda Elegante*, 28 de febrero (pp. 63-64) y 6 de marzo de 1875 (pp. 68-70). Cinco años después apareció en la *Revista de España* (Madrid, año décimotercero), Tomo LXXIV, Mayo y Junio, 1880, pp. 506-522.
- Maíllo Salgado, S. *Felipe Espino. Un músico posromántico y su entorno*. Salamanca: Ediciones Anthema, 1999.
- Marín, M. A. *Vaciado documental y catálogo de la música en la Catedral de Baeza*. Centro documental de Andalucía, 1995.
- _____. “‘A copiar la pureza’: música procedente de Madrid en la Catedral de Jaca”. *Artígrama*, 12, 1996-97, pp. 257-276.
- _____. *Music on the margin: urban musical life in eighteen century Jaca (Spain)*. Kassel: Reichenberger, 2002.
- _____. (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Martín González, J. “Haykuens, Fernando”. En: *DMEH*, vol. 6 2000, pp. 218-219.
- _____. “Oposiciones al magisterio de capilla de la catedral de Valladolid durante el siglo XIX”. *RM*, XIV, 1-2, 1991, pp. 511-534.
- Martín Moreno, A. *Historia de la música española*. 4. Siglo XVIII. Madrid: Alianza Música, 1985.
- _____. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Málaga*. 2 vols. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2003.
- Martín Quiñones, M. A. “Joaquín Tadeo Murguía. Compositor y organista de la Catedral de Málaga”. *Cuadernos de Sección. Música*. Eusko Ikaskintza-Sociedad de Estudios Vascos, nº 1, 1983, pp. 171-189.
- _____. *Joaquín Tadeo de Murguía 1759-1836*. Organista de la Catedral de Málaga. Málaga: Universidad de Málaga, 1987.
- Martín Quiñones, M. A. y Messa Pouillet, C. “Málaga”. En: *DMEH*, vol. 7, 2000, pp. 46-61.
- Martínez Albiach, A. *Religiosidad hispana y sociedad borbónica*. Burgos: Publicaciones de la Facultad de Teología del Norte de España, 1969.
- Martínez de Velasco, E. “La Escuela de Música y Declamación”. *La Ilustración Española y Americana*. Año XXVI. Número XXVIII, Madrid 30 de Julio de 1882, p. 51.
- Martínez Gil, C. *La capilla de música de la catedral de Toledo (1700-1764): evolución de un concepto sonoro*. Castilla la Mancha. Junta de Comunidades, 2003.
- Martínez Gil, J. *Archivo de música de la Catedral de Teruel*. 1ª parte [Recurso electrónico]. Teruel: J. Martínez, imp. 2007.
- Martínez Millán, M. “D. Pedro Aranaz y Vides (1740-1820), maestro de capilla de la Catedral de Cuenca”. *TSM*, 1974, pp. 3-12.
- _____. “Semblanza de Pedro Aranaz y Vides. Un músico vasco poco conocido”. *Cuadernos de Sección. Música*. Eusko Ikaskintza-Sociedad de Estudios Vascos, nº 1, 1983, pp. 49-57.
- _____. *Historia musical de la Catedral de Cuenca*. Cuenca: Diputación Provincial de Cuenca, 1988.
- _____. “D. Pedro Aranaz y Vides (1740-1820), maestro de capilla de la Catedral de Cuenca”. *TSM*, 1974, pp. 3-12.
- Martínez y Ramón, J. M. “Grandeza de un cura” (continuación). *La Dinastía*. Número 6857, 22 de agosto de 1902, p. 2.
- Medina Crespo, A. *Catálogo del archivo de música de la Santa Iglesia Catedral de Jaén*. Jaén: Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura, 2009.
- Memoria acerca de la Escuela de Música y declamación aumentada con nuevos datos y documentos*. Exposición Universal de París de 1878. Madrid. Imprenta de la Viuda e hijos de J. A. García. Calle de Campomanes, número 6, 1878.

- Miranda. "Música. Pío X y la música religiosa". *La Lectura. Revista de ciencias y artes*, año III, tomo 3º, 1903, pp. 91-95.
- Miró Bachs, A. *Cien músicos célebres españoles*. Barcelona: Ediciones Ave, 1942.
- "Miscelánea". *Eco del Comercio*. Edición de Madrid, nº 246. Viernes 5 de mayo de 1843.
- Mitjana, R. *Historia de la Música en España*. Edición a cargo de Antonio Álvarez Cañibano. Madrid: Centro de Documentación Musical. INAEM, 1993. Publicada originalmente en francés con la siguiente referencia: "La musique en Espagne: Art Religieux et Art profane". En A. Lavignac y L. Laurencie. *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*. Paris: Librairie Delagrave, 1920.
- Monje Rafael. "El Monasterio de Guadalupe (conclusión). *El Semanario Pintoresco Español*, Nueva época. Tomo II. 3 de Octubre de 1847, p. 40.
- Monsalvo Antón, J. M. "La sociedad concejil de los siglos XIV y XV. Caballeros y pecheros (en Salamanca y en Ciudad Rodrigo)". En: *Historia de Salamanca. II. Edad Media*, pp. 387-478. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1997.
- Montero García, J. *Juan Martín (1709-1789). Maestro de capilla de la Catedral de Salamanca*. Trabajo inédito realizado para obtener el DEA en la Universidad Complutense de Madrid, junio de 2002.
- _____. "La música de cámara de José Lidón (1748-1827)". *RM*, XXVIII, 1, 2005, pp. 731-747.
- _____. "Relación musical entre las catedrales de Ciudad Rodrigo y Salamanca". En: Azofra, E. (Ed.). *La Catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y revisiones*, pp. 337-361. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2006.
- _____. "La Música en la Catedral. IX.1. La actividad musical y los maestros de capilla", pp. 575-667. En: Tejada Vizuete, F. (Dir.). *La Catedral de Badajoz (1255-2005)*. Badajoz: Arzobispado de Badajoz, 2008.
- _____. "La música de Manuel José Doyagüe (1755-1842) en el Monasterio de Guadalupe". *RM XXXII*, nº 1, 2009, pp. 51-64.
- _____. "La música en la Guerra de la Independencia". En: Cid Cebrián, J. R. *La ciudad frente a Napoleón. Bicentenario del sitio de Ciudad Rodrigo de 1810*, pp. 229-247. Salamanca: Diputación de Salamanca, 2010.
- Muneta Martínez de Morentín, J. M. *Catálogo del Archivo de Música de la Catedral de Albarracín*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1984.
- _____. "La Música Sacra en la época del padre Soler. Referencia a los maestros de capilla de Albarracín". *Nassarre. Revista aragonesa de Musicología*, II, 1, 1986, pp. 53-69.
- Mur Bernad, J. de. *Catálogo del archivo de música de la Catedral de Huesca*. Huesca: Ayuntamiento, Obispado y Diputación, 1993.
- _____. *Polifonía Aragonesa XI. Obras de Diego Llorente y Sola del Archivo de la Catedral de Huesca*. Zaragoza-Huesca: Institución Fernando El Católico, 1997.
- Nagore Ferrer, M. "Ledesma, Nicolás". En *DMEH*, vol 6, 2000, pp. 840-842.
- _____. "La Escuela Municipal de Música de Pamplona: una institución pionera en el siglo XIX". *Príncipe de Viana*, nº 238, 2006, pp. 537-560.
- Naranjo, L. "Francés de Iribarren Echevarría, Juan". En: *DMEH*, vol. 5, 1999, pp. 235-241.
- Navarro Gonzalo, R. *Catálogo del archivo de la Santa Iglesia Catedral Basílica de Cuenca*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa. Diputación Provincial de Cuenca, 1973.
- _____. *Los maestros de capilla de la Catedral de Cuenca. Desde el siglo XVI hasta hoy*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1974.
- Nelson, B. "Alternatim practice in 17th century Spain: the integration of organ versets and plainchant in psalms and canticles". *Early music*, 22:2, 1994, pp. 239-256.

- Nieto García, A. *Lecciones económicas y políticas de la supresión del diezmo*. Intervención realizada en la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas el 17 de febrero de 2009.
- Noone, M. "El Escorial". En: *DMEH*, vol. 4, 1999, pp. 637-643.
- "Noticias generales". *La Época*, 2 de septiembre de 1858, nº 2885, p. 3.
- "Nuestros grabados". *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, nº. 121. Barcelona 30 de enero de 1893.
- Núñez García, L. "La mirada de un clérigo ilustrado en la Salamanca del siglo XVIII. Norberto Caimo". *Salamanca. Revista de Estudios*, 56, 2008, pp. 45-59.
- Olarte Martínez, M. "Evolución de la forma Lamentación en la música española del siglo XIX". *RM*, XIV, 1991, 1-2, pp. 497-499.
- _____. "Estudio de la forma lamentación". *AnM*, 47, 1992, pp. 81-101.
- _____. "Álvarez Flores, Manuel". En: *DMEH*, vol. I, 1999, pp. 369-370.
- Otaño, N. *La música religiosa y la legislación eclesiástica*. Barcelona: Musical Emporium, 1912.
- Palacios Sanz, J. I. *Tres siglos de Música en la Catedral de El Burgo de Osma*, (Soria: Centro de Estudios Sorianos (C.S.I.C.), 1991.
- _____. "Aproximación histórica a la capilla de música de la Catedral de Burgo de Osma durante el siglo XIX: de Bernardo Pérez al "Motu Proprio". *RM*, XIV, 1991, pp. 549-559.
- _____. "Movilidad y circulación de maestros de capilla". En: Begoña Lolo (ed.). *Campos interdisciplinarios de la musicología*, vol. II, 2002, pp. 901-929.
- Pajares Barón, M. *Archivo de Música de la Catedral de Cádiz*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993.
- Pavia i Simó, J. "Memoria de las actividades RISM España 1995. Archivo de música de la Catedral de Tortosa". *AnM*, 51, 1996, pp. 270-299.
- _____. "La capilla de música de la Seu de Barcelona en el segle XVIII (1756-1765). *AnM*, 60, 2005, pp. 71-113.
- Pedrell, F. *Celebridades musicales, o sea biografía de los hombres más eminentes de la música*. Barcelona 1886.
- _____. *Hispaniae Schola Musica Sacra*, vol. VI. Barcelona: Pujol y editores, 1894.
- _____. *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*. Tomo I. Barcelona: Víctor Berdós, 1897.
- _____. Catàlech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona. Barcelona, 1908-09.
- _____. "Idolillos". *Música sacro-hispana*, I, año 2, 1909.
- Peñas García, M. C. *Catálogo de los fondos musicales de la Real Colegiata de Roncesvalles*. Pamplona: Gobierno de Navarra - Institución Príncipe de Viana, 1995.
- Pedrero Encabo, Á. "Segovia". En: *DMEH*, vol. 9, 2002, pp. 899-903.
- Perdomo Escobar, J. I. *El archivo de música de la Catedral de Bogotá*, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, vol. XXXVII. Bogotá: Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, 1976.
- Pérez Alhama, J. *La Iglesia y el Estado Español. Estudio Histórico-jurídico a través del Concordato de 1851*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1967.
- Pérez Arroyo, R. "Los instrumentos renacentistas de la Catedral de Salamanca: cromornos y bombardas". *RM*, VI, 1-2, 1983, pp. 373-422.
- Pérez de Agreda, A. *Discurso leído para la apertura del curso 1883-1884 en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de San Eloy*. Salamanca: Imprenta de D. Vicente Oliva, 1883.

- Pérez Prieto, M. *Tres capillas musicales salmantinas: catedralicia, universitaria de San Martín, durante el periodo 1700-1750*. Universidad de Salamanca. Tesis Doctoral, 1994.
- _____. "La Capilla de Música de la Catedral de Salamanca (1700-1750)". *RM*, XXXVIII, 1995, pp. 145-173.
- _____. "Modelos de enseñanza musical en el pasado: el ejemplo de la Catedral de Salamanca durante la primera mitad del siglo XVIII". *Música y Educación*, nº 26, junio de 1996, pp. 17-26.
- _____. "Sentido económico-social de la capilla de la Universidad de Salamanca de 1700 a 1750". *Salamanca. Revista de Estudios*, 38, 1997, pp. 33-58.
- _____. "La enseñanza musical en la Catedral de Salamanca de 1800 a 1850". *Música y Educación*, nº 71, Octubre de 2007, pp. 45-73.
- Peris Lacasa, J. (dir.). *Catálogo del archivo de música del Palacio Real*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1993.
- Persia, J. de (coord.). *El patrimonio musical de Extremadura*. Cuaderno de trabajo nº 1. Trujillo: Ediciones de la Coria, 1993.
- _____. *El patrimonio musical español de los siglos XIX y XX*. Cuaderno de trabajo nº 2. Trujillo: Ediciones de la Coria, 1994.
- Piedra, J. "Maestros de Capilla del Real Colegio de Corpus Christi". *AnM*, 23, 1968, pp. 61-127.
- Piñero García, J. "Doyagüe, Manuel José". En: *Músicos españoles de todos los tiempos. Diccionario biográfico*, p. 135. Madrid: Tres, 1984.
- Pollin, M. A. "Toward an understanding of Antonio Eximeno". *Journal of American Musicological Society*, 10, 1957, pp. 86-96.
- Powell, L. "Spain in the music of the West. The 19th Century Instrumental and Vocal Music". En: *Actas del Congreso Internacional "España en la música de Occidente"*, pp. 199-210. Madrid: Instituto de Artes Escénicas y de la Música. Ministerio de Cultura, 1987.
- Prats Redondo, C. "Murcia". En: *DMEH*, vol. 7, 2000, pp. 889-896.
- "Primorosa función de música y representado". Suplemento insertado en *Diario del Gobierno de Salamanca y su provincia*. 16 de noviembre de 1813.
- Puente y Villanúa, J. *Biografía del presbítero D. Ramón Cuéllar y Altarriba. Músico honorario de la Real Cámara. Maestro de Capilla de la Seo de Zaragoza y de la catedral de Oviedo y juicio crítico de sus composiciones de música religiosa por el Doctor D. J. P. y V. catedrático de literatura*. Oviedo: Imprenta y lit. de el Fomento de Asturias, calle del Rosal, núm 91, 1854.
- Puente, A. R. *Alejandro Aguado: militar, banquero, mecenas*. Madrid: Edibesa, 2007.
- Querol Gavaldá, M. "El archivo de música de la colegial de Jerez de la Frontera", *AnM*, XXX, 1975, 167-80.
- Quintanal, I. *La música en la Catedral de Oviedo en el siglo XVIII*. Oviedo: Centro de estudios del s. XVIII. Conserjería de Educación y Cultura del Principado de Asturias, 1983.
- Ramírez i Beneyto, R. *El compositor Josep Pons i el llenguatge musical per a la litúrgia de l'ordinarium : "Missa a 4 y a 8 con oboes, violines y trompas sobre la antífona Ecce Sacerdos Magnus" (1.786)*. Tesis Doctoral. Universidad de Valencia, 2004.
- Ramos Berrocoso, J. M. "Aproximación a la vida y obra de José María Hidalgo, maestro de capilla de la Catedral de Plasencia (1852-1877) y precursor de la reforma de la música sagrada". *RM*, XXVII, 1, 2004, pp. 553-566.
- _____. "Índice de los fondos del Archivo Musical de la Catedral de Plasencia". *Ars et Sapientiae*, 16, 2005, pp. 51-78.

- _____. “Los primeros años del magisterio de capilla de Raimundo Luis Forner en Plasencia”. *AnM*, 61, 2006, pp. 179-188.
- Ramos López, P. “*Pastorelas* and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos”. En *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. En Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 283-305.
- Ratner, L. G. *Classic Music. Expression, Form and Style*. New York-London: Schirmer Books, 1980.
- Reglá, J. y Alcolea, S. *El siglo XVIII*. Barcelona: Ed. Seix Barral, 1957.
- Repetto Betes, L. *La Capilla de Música de la Colegial de Jerez (1550-1825)*. Jerez de la Frontera: Centro de Estudios históricos jerezanos. 1980.
- Rifé i Santaló. “Aspectes de l’italianisme musical a la Girona del segle XVIII”. *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, vol. 34, 1994, pp. 119-128.
- Ringrose, D. R. *España, 1700-1900: el mito del fracaso*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.
- Robledo, R. (coord.). *Historia de Salamanca. IV. Siglo diecinueve*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2001.
- _____. “La crisis del Antiguo Régimen”. En: Robledo, R. (coord.) *Historia de Salamanca. Siglo XIX*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2001, pp. 17-159.
- _____. “La Universidad de Salamanca en la crisis del Antiguo Régimen: textos olvidados de Álvaro Gil”. En: Rodríguez-San Pedro Bezares, L. E. y Polo Rodríguez, J. L. *La Universidad contemporánea Miscelánea Alfonso IX, 2000*, pp. 87-126. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.
- Robledo, R. y Calles, C. “El Trienio Liberal (1820-1823). En: Robledo, R. (coord.) *Historia de Salamanca. Siglo XIX*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 2001, pp. 119-145.
- Robledo Estaire, L. “Inventario de las obras del s. XVIII conservadas en la catedral de Granada”, *RM*, III, 1980, pp. 285-9.
- _____. “La música en la corte de José I”. *AnM*, 46, 1991, pp. 205-243.
- _____. “Capilla Real”. En: *DMEH*, vol. 3, 1999, pp. 119-132.
- Robles, L. “Luces y sombras del pensamiento”. En: *Salamanca y la cultura universal*, pp. 83-94, Salamanca: Junta de Castilla y León, 1992.
- Rodríguez, A. “La articulación del territorio salmantino en la Edad Moderna”. En *Historia de Salamanca. III. Edad Moderna*, pp. 17-94. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1999.
- Rodríguez, P. L. “...En virtud de bulas y privilegios apostólicos”: Expedientes de oposición a maestro de capilla y a organista en la catedral de Zamora. *Anuario*, 1994, pp. 409-479. Zamora: Instituto de Estudios zamoranos Florián de Ocampo, pp. 428-432.
- Rodríguez, J. “Documentos del expediente de Ramón Carnicer (1830)”. *Recerca Musicològica*, VIII, 1988, pp. 193-205.
- Rodríguez de la flor, F. *El Semanario erudito y curioso de Salamanca (1793-1798)*. Salamanca: Ediciones Diputación de Salamanca, 1988.
- _____. *Atenas Castellana. Ensayos sobre la cultura simbólica y fiestas en la Salamanca del Antiguo Régimen*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1989.
- Rodríguez López-Brea, C. M. “La destrucción de la Iglesia del Antiguo Régimen en Italia y España. Una visión comparada”. En: Sepúlveda Muñoz, I. y Buldaín Jaca, B. (coords.). *La Iglesia española en la crisis del Antiguo Régimen*, pp. 153-177. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- Rodríguez Miguel, L. *Discurso leído en la solemne apertura del curso 1900-1901*. Salamanca: Tipografía de Ramón Esteban, 1900.

- Rodríguez Sánchez, M^a A. “Matilde Cherner, canon y anticanon: periodismo político”. En: *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX* (Barcelona 20-22 de octubre de 1999). II Coloquio. Sociedad de literatura española del siglo XIX, pp. 363-375.
- Roig i Capdevila, J. “Presencia musical en la Catedral de La Seu d’Urgell en la segunda mitad del siglo XVIII a través de sus actas capitulares”. *AnM*, 59, 2004, pp. 115-150.
- Romero Lagares, J. *Catálogo del archivo de música de la antigua Colegial de Olivares*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2006.
- Rosen, C. *El estilo clásico. Haydn, Mozart, Beethoven*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- Rubio, G. *Historia de Ntra. Sra. de Guadalupe*. Barcelona: Gráficas Thomas, 1926.
- Rubio, S. “El archivo de música de la catedral de Plasencia”, *AM*, 5, 1950, pp. 147-68.
- . *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1976.
- . *Forma del villancico polifónico desde el siglo XV hasta el XVIII*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa. Diputación Provincial de Cuenca, 1979.
- Rubio, S. y Sierra, J. *Catálogo del archivo de música de San Lorenzo el Real de El Escorial (II)*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa, 1982.
- Rubio Piqueras, F. “El archivo musical del Monasterio de Guadalupe”. En: *El Monasterio de Guadalupe*, 252, 1933, pp. 36-37.
- . “El archivo musical del Monasterio de Guadalupe II”. En: *El Monasterio de Guadalupe*, 253, 1933, pp. 68-69.
- Russell, E. y Sánchez Siscart, M. “Queralt, Francisco”. En: Sadie, S. (ed.). *New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 20, pp. 669-670.
- Saavedra Zapater, J. C. “Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII”. *Cuadernos de Historia Moderna*, anejo II, 2003, pp. 241-267.
- Sadie, S. (ed.). *New Grove dictionary of music and musicians*. New York: Grove London: MacMillan, 2001.
- Sáez de Ocariz, M. *La música en los archivos de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Siglos XVI al XIX*. La Rioja: Asociación Pro-música Fermín Gurbindo, 2001.
- Sagaseta Ariztegui, A. “Pamplona”. En: *DMEH*, vol. 8, 2001, pp. 419-423.
- Sage, J. “Eslava (y Elizondo), (Miguel) Hilarión”. En: *NG*, vol. 8, p. 320.
- Salazar, A. *La música en España: la música en la cultura española*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1953.
- Saldoni, B. *Diccionario Biográfico- Bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Ed. facsímil de Jacinto Torres. Madrid: Centro de documentación musical, 1986, Tomo I, pp. 274-278.
- . *Reseña histórica de la escolanía o colegio de música de la Virgen de Montserrat en Cataluña, desde 1456 hasta hoy día*. Madrid: Imprenta de Repullés, 1856.
- Sánchez Allú, M. “Biografía de D. Francisco José Olivares, presbítero prebendado y organista principal que fue de la santa iglesia catedral de Salamanca”. *GMM*, nº 47, 23 de diciembre de 1855, pp. 371-372.
- Sánchez Belén, J. A. “La Capilla Real de Palacio en la crisis del Antiguo Régimen: 1808-1820”. *Cuadernos de Historia Moderna*, 27, 2002, pp. 99-130.
- Sánchez de Haedo, J. *Guía del estado eclesiástico seglar y regular de España en particular y de toda la iglesia católica en general para el año de 1834*. Madrid: Imprenta de I. Sancha, 1834.
- Sánchez Estevan, I. “Música religiosa. El congreso de Valladolid”. *Nuevo Mundo*, 25 de abril de 1907, p. 4.

- Sánchez Rojas, J. "Poetas Olvidados". *La Ilustración Española e Hispanoamericana*. Año LIX, nº 15, 22 de abril de 1915, p. 244.
- Sánchez, G. "Las cantadas de Navidad en los monasterios jerónimos de Guadalupe y El Escorial". En: Campos, J. (coord.). *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares* pp. 603-620. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2009. Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3040998> (abril 2010).
- Sánchez Sánchez, D. "Catedral y universidad, una relación secular". En: Rodríguez-San Pedro Bezares, J. E. (ed.). *Historia de la Universidad de Salamanca: trayectoria y vinculaciones*, vol. I, pp. 405-434. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. Centro de Historia Universitaria Alfonso IX, 2002.
- Sánchez Siscart, M. y Gonzalo López, J. *Catálogo del Archivo musical de la Concatedral de San Pedro Apóstol de Soria*. Soria: Caja Salamanca y Soria, 1992.
- Sandoval, A. *Menéndez y Pelayo (su vida íntima. Su obra. Su genio)*. Tomo I. Madrid: Colección Like, 1944.
- Sanhuesa Fonseca, M. "Corpus Christi en la Catedral de Oviedo (siglos XVII-XX): el repertorio musical". En *Religiosidad y ceremonias en torno a la Eucaristía*. Actas del Simposium. San Lorenzo del Escorial, 1/4 -IX-2003, pp. 993-1011.
- _____. "Eximeno Pujades, Antonio". En: *DMEH*, vol. 4, 1999, pp. 847-855.
- _____. "Tres inventarios musicales decimonónicos en el archivo capitular de la catedral de Oviedo (E:Ov)". En *Studium ovetense*, LIII, nº 154, 1999, pp. 7-19.
- Santiago Cividanes, M. "El Miserere de Doyagüe". En: *Salmantinos Ilustres*. Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1983, pp. 153-155.
- Sbarbi y Osuna, J. M. "Doyagüe". En: *Ambigú literario*. Madrid: Imprenta de la viuda e hija de Fuentenebro, 1897.
- "Sección de noticias". *El Imparcial*. Diario Liberal de la mañana. Año III, nº. 725, sábado 5 de junio de 1869 y año XLVI, nº 16279, 24 de junio de 1912, p. 2.
- "Sección Religiosa. Segundo centenario". *Diario Oficial de Avisos de Madrid*. Domingo 25/6/1899. Año CXLII, nº 175, p. 4.
- Semanario erudito y curioso de Salamanca*, 29 de octubre de 1793.
- Siemens Hernández, L. "La valoración estética y sociológica de Manuel Alonso Ortega sobre los músicos de su época". *RM*, VIII, 1, 1985, pp. 135-138.
- _____. "El compositor Bernardino Valle (1849-1928): su obra y sus aportaciones musicales al IV Centenario del Descubrimiento de América". *RM*, XIV, 1991, pp. 449-456.
- Sierra Pérez, J. "La música en el Real Monasterio de Guadalupe". En: García, S. O. F. M. (ed.). *Guadalupe en Extremadura: Dimensión hispánica y proyección en el Nuevo Mundo*. Madrid: Colección Encuentros, 1993.
- Simón Díaz, J. *Semanario Pintoresco Español*. (Madrid, 1836-1857). Colección de índices de publicaciones periódicas dirigidos por Joaquín de Entrambasaguas, Madrid: Instituto "Nicolás Antonio" del Instituto Superior de Investigaciones Científicas, 1946.
- Simonet, S. "Apuntes para la Historia de la Música en Guadalupe. Organistas célebres". *El Monasterio de Guadalupe*, 144, 1924. Se ocupa de Carlos de Salamanca en las pp. 169-171.
- _____. "La música en el Monasterio de Guadalupe, exponente de su influencia en la humanidad". *TSM*, 1943, pp. 83-87.
- Solar-Quintes, N. A. "I. Las relaciones de Haydn con la casa de Benavente. II. Nuevos documentos sobre Luigi Boccherini. III. Manuel García íntimo. Un capítulo para su biografía". *AnM*, 2, 1947, pp. 81-104.
- Sojo, F. C. "La música sagrada en el Monasterio de Gudalupe". En *El Monasterio de Guadalupe*, 81, 1910, pp. 259-266.

- Sopeña Ibáñez, F. *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes, 1967.
- Soriano Fuertes, Mariano. "Estudios Biográficos. Jaime Nadal". *La Iberia Musical*, nº 47, 3 de diciembre de 1843, pp. 385-386.
- _____. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año de 1850*, vol. IV. Madrid, 1859.
- Stevenson, R. "Aranaz y Vides, Pedro". En Sadie, S. (ed.). *New Grove Dictionary of music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 2001, vol. 1, p. 836.
- _____. *Renaissance and baroque musical sources in the Americas*. Washington D.C.: General Secretariat. Organization of American States, 1970, p. 329.
- Suárez, F. "Del antiguo al nuevo régimen". En: Sepúlveda Muñoz, I. y Buldaín Jaca, B. (coords.). *La Iglesia española en la crisis del Antiguo Régimen*, pp. 15-30. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2003.
- Suárez Pajares, J. "Biblioteca Histórica de Madrid". En: *DMEH*, vol. 2, 1999, pp. 440-443.
- _____. *La música en la catedral de Sigüenza 1600-1750*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- _____. "Aguado García, Dionisio Tomás Ventura". En: *DMEH*, vol. 1, 1999, pp. 98-102.
- Subirá, J. J. *Historia de la música española e iberoamericana*. Barcelona: Salvat Editores, 1953.
- _____. "La música en la Capilla y Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid". *AnM*, 12, 1957, pp. 147-166.
- _____. "La música en la Real Capilla madrileña y en el Colegio de Niños Cantorcitos. Apuntes históricos". *AnM* 14 (1959), pp. 207-230.
- _____. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1980.
- "Súplica de las señoritas de Salamanca". *Correo Político y Literario de Salamanca*, nº. 38, 24 de septiembre de 1808, pp. 293-294.
- Tejerizo Robles, G. "La música en la Capilla Real de Granada desde 1800". *RM*, XIV, 1991, pp. 561-581.
- Teruel Gegorio de Tejada, M. *Vocabulario básico de la historia de la Iglesia*. Barcelona: Crítica, 1993.
- Toribio Andrés, E. "El músico salmantino D. Manuel Doyagüe". En: *Salamanca y sus alrededores. Su pasado, su presente y su futuro*, pp. 213-215. Salamanca: Talleres tipográficos Cervantes, 1944.
- Torre Molina, M. J. de la. "Tradición e innovación en las capillas catedralicias españolas: las *Constituciones* de 1766 de la capilla de música de la Catedral de Málaga y su vigencia en el primer tercio del siglo XIX". *RM*, XXVIII, 1, 2005, pp. 295-309.
- _____. "Circulación y recepción de la música de Francisco Javier García Fajer en España: el caso de la Catedral de Málaga". En: *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*, ed. Miguel-Ángel Marín, pp. 235-282. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Torrente, A. "Cuestiones en torno a la circulación de los músicos catedralicios". *Artigrama*, nº 12, 1996-97, pp. 217-236.
- _____. *The sacred villancico in early eighteenth century Spain: the repertory of Salamanca Cathedral*. Tesis Doctoral (Ph.D). St. Catharine's College. Cambridge, 1997.
- _____. "Las secciones italianizantes de los villancicos de la Capilla Real, 1700-1740". En: Malcolm Boyd y Juan José Carreras (Eds.) (Ed. española de J. M. Leza). *La música en España en el siglo XVIII*, pp. 87-94. Madrid: Cambridge University Press, 2000.
- _____. "Martín Ramos, Juan". En: *DMEH*. vol. 7, 2001, pp. 245-250.
- _____. "Salamanca". En: *DMEH*, vol 9, 2002, pp. 551-562.

- _____. “Reynoso, José María”. En: *DMEH*. vol. 9, 2002, pp. 160-161.
- _____. “Zabala Abarca, Mariano”. En: *DMEH*, vol. 10, 2002, p. 1072.
- _____. *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli, 1743*. Madrid: Alpuerto, 2002.
- _____. “Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral”. En: Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*. Aldershot: Ashgate, 2007, pp. 99-147.
- _____. “Misturada de castelhanadas com o officio divino. La transición del villancico al responsorio navideño en Portugal y España (s. XVIII)”. En: Marín, M. A. (ed.). *La ópera en el templo. Estudios sobre el compositor Francisco J. García Fajer*, pp. 193-235. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Torres Mulas, J. “Los trabajos de base en la musicología española”. *RM*, I, 1978, pp. 201-208.
- _____. “Fuentes para la historiografía musical española del siglo XIX”. *RM*, XIV, 1-2, 1991, pp. 33-50.
- Trend, J. B. *A picture of modern Spain. Men & music*. London: Constable Company limited, 1921.
- Trespuentes, José. “Carta segunda. Ópera española (conclusión)”. *GMM*, año II, nº 14, 6 de abril de 1856, p. 107.
- Trillo, X. y Villanueva, C. *La música en la Catedral de Tui*. Santiago de Compostela: Diputación de La Coruña, 1987.
- _____. *El archivo de música de la Catedral de Mondoñedo*, vol. X. Salamanca: Publicaciones de Estudios Mindonienses, 1993.
- “Un aficionado”. “Apuntes para la historia de la Música en Murcia. IX”. *El Semanario Murciano*. Año I, 3 de diciembre de 1884, nº 38, pp. 4-5.
- “Un suscriptor”. “Monumentos sagrados” (carta fechada el jueves santo 19 de abril de 1832. En: *Cartas españolas*. Tomo V. Cuaderno del jueves 26 de abril de 1832). Madrid: Imprenta de J. Sancha, junio de 1832, pp. 94-98.
- “Un suscriptor salmantino”. *La Esperanza*, 22 de noviembre de 1865.
- Universidad de Salamanca: *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. I. Manuscritos 1-1679 bis*, Obras de Referencia, vol. 12. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Uriarte, E. de. “La reforma de la música religiosa”. *La música religiosa en España*, nº 3, 1896, p. 34
- Varela de Vega, J. B. “La música en la Catedral de Lugo”. *RM*, vol. XVI, nº 6 (1993), pp. 3482-3487.
- _____. “Lugo”. En: *DMEH*, vol. 6, 2000, pp. 1081-1086.
- _____. “Centenario del II Congreso Eucarístico Español. La música en el congreso y la intervención de Juan Montes. *Boletín do museo provincial de Lugo*, nº 8, 2, 1997-1998, pp. 249-276.
- “Variedades. El arte lírico en España”. *El Contemporáneo*. Año 5º, nº 938. Domingo, 24 de enero de 1864, p. 4.
- Vega, J. de. “Cartas de un joven erudito” en el suplemento dominical de *La Gaceta Regional*. Salamanca, 2 de agosto de 2009, pp. 36-37.
- Velázquez Pasquier, I. y Ruiz Preciado, J. *Catálogo del archivo de música de la Colegiata de San Miguel de Alfaro*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2007.
- Velo Pensado, I. “Inventario y clasificación de las partituras musicales de la Colegiata de La Coruña”. *Memoria Ecclesiae*, XXXI, 2008, pp. 725-754.
- Vera, A. “La proyección de García Fajer en el Virreinato del Perú: su *Vigilia de difuntos* conservada en la Catedral de Santiago de Chile”. En: Marín, M. A. *La ópera en el*

- templo. Estudios sobre el compositor Francisco Javier García Fajer*, pp. 343-360. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2010.
- Viada, F. “Manuel José Doyagüe”. En: Pedrell, Felipe. *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes de la música*. Barcelona, 1866.
- Vicente Delgado, A. de. “Ávila”. En: *DMEH*, vol. 1, 1999, pp. 883-890, especialmente 885-889.
- _____. *La música en el monasterio de Santa Ana de Ávila*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1989.
- _____. *Los cargos musicales y las capillas de música en los monasterios de la orden de San Jerónimo (siglos XVI a XIX)*. Tesis Doctoral. Universidad Complutense, 2010.
- Vidal y Díaz, A. *Memoria histórica de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Oliva y Hermano, 1869.
- _____. *Discurso que en la apertura de las enseñanzas para el curso de 1869 a 1870 en la Escuela de Nobles y Bellas Artes de S. Eloy de la ciudad de Salamanca*. Salamanca: Imprenta de Oliva y hermano, 1869.
- Villanueva, C. “Tui”. En: *DMEH*, vol. 10, 2002, pp. 501-504.
- _____. “Schmidt Comaposada, Gaspar”. En: *DMEH*, vol. 9, 2002, pp. 865-866.
- Villar i Torrens, J. M. “Manresa”. En: *DMEH*, vol. 7, 2000, pp. 101-102.
- Villar y Macías, M. “Salmantinos Ilustres”. En: *Historia de Salamanca*. Tomo IX. Cap. X, pp. 121-123. Salamanca: Francisco Núñez, 1887. Edición facsímil: Librería Cervantes, 1975.
- Virgili Blanquet, M. A. “Voces e instrumentos en la música religiosa española del siglo XVIII”. *Nasarre*, III, 2, 1987, pp. 95-105.
- _____. “La Guerra de la Independencia y su repercusión en la música religiosa española”. En: *Homenaje al Profesor Martín González*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1995, pp. 753-756.
- _____. “La música religiosa en el siglo XIX español”. En: Casares Rodicio, E. y Alonso González, C. *La Música Española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo. Servicio de publicaciones, 1995.
- _____. “Valladolid”. En: *DMEH*, vol. 10. Madrid: SGAE, 2002, pp. 678-690.
- _____. “La música religiosa en el siglo XIX español”. *Revista Catalana de Musicología*, nº. II, 2004, pp.181-202.
- _____. “Francisco Javier García Fajer y el Oficio de Difuntos”. En: *Francisco J. García Fajer. Oficio de difuntos*. Madrid: Lauda Música, 2009. Libreto del CD del mismo título interpretado por “La Grande Chapelle” y “Schola Antiqua” dirigidos por Albert Recasens, pp. 10-13.
- Zabala Abarca, M. *Discurso leído en la solemne apertura del curso de 1885 a 1886*. 2ª Edición. Badajoz: Uceda Hermanos, 1896.
- Zamalloa, P. Artículo sin título. *Semanario de Salamanca*, martes 3 de junio de 1794, pp. 167-168.
- _____. “Reflexiones”. *Semanario de Salamanca*, sábado 11 de abril de 1795, p. 36.
- Zaonero, J. *Libro de noticias de Salamanca. Que empieza a regir el año de 1796*. Robledo, R. (ed.). Salamanca: Librería Cervantes, 1998.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



**LA FIGURA DE MANUEL JOSÉ DOYAGÜE (1755-
1842) EN LA MÚSICA ESPAÑOLA**

Tesis Doctoral

Vol. II. Documentos y catálogo de obras

Josefa Montero García

Director: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande

Madrid, 2010

TABLA DE CONTENIDOS

TABLA DE CONTENIDOS	1
APÉNDICE I. DOCUMENTOS.....	5
Introducción	5
Fuentes impresas	6
Documento 1. Número monográfico de <i>El Salmantino</i> , 29/4/1843	6
Documento 2. Extracto de <i>El Salmantino</i> , Nº 10, 7/5/1843, p. 80.....	13
Documento 3. Biografía de Gil Sanz.....	14
Documento 5. <i>Historia de la Música Española</i> de Soriano Fuertes,	16
Documento 7. <i>Historia de Salamanca</i> de B. Dorado	18
Documento 8. Biografía de 1866	18
Documento 9. El Genio	21
Documento 10. El <i>Miserere</i> de Matilde Cherner	24
Documento 11. Biografía escrita por Matilde Cherner	31
Documento 12. Escrito aparecido en <i>Crónica de la Música</i>	38
Documento 13. <i>Historia de Salamanca</i> de Villar y Macías	39
Documento 14. ¡Oh, Dios mío, qué prodigio!	40
Documento 15. Extractos de <i>La Semana Católica</i> de Salamanca.....	41
Documento 16. Extracto de <i>La Opinión</i> . Diario de Salamanca	42
Documento 17. Biografía de la <i>Ilustración Musical Hispano Americana</i>	43
Documento 18. Artículo de José María Sbarbi	44
Documento 19. Idolillos	45
Documento 20. Fe de bautismo de Doyagüe	46
Documento 21. Partida de defunción de Doyagüe.....	46
Documento 22. El <i>Miserere</i> en el siglo XX.....	47
Documento 23. Artículo de Guzmán Gombau.....	48
Documento 24. Sobre la visita del Marqués de Lozoya.....	50
Documento 25. Recensión del homenaje en la catedral	51
Documento 26. El centenario en <i>La Gaceta Regional</i>	52
Documento 27. Ecos del homenaje en <i>La Gaceta Regional</i>	53
Fuentes manuscritas	55
Expediente de oposiciones de Doyagüe	55
Documento 28. Auto relativo a la oposición.....	55
Documento 29. Acta capitular donde se declara vacante el magisterio	55

Documento 30. Acta capitular donde se redacta el edicto convocatorio...	55
Documento 31. Acta capitular donde se aprueba el edicto.....	56
Documento 32. Edicto convocatorio	56
Documento 33. Certificado del Agente de Madrid de haber fijado los edictos en la capital.....	57
Documento 34. Oficios impresos enviados a otros centros	57
Documento 35. Carta de Pablo Santander dirigida al Secretario Capitular	57
Documento 36. Otra del mismo músico, esta vez dirigida al Cabildo	57
Documento 37. Comparecencia de Raimundo Forner.....	57
Documento 38. Instancia de Doyagüe.....	58
Documento 39. Comparecencia de Pedro Estorcui	58
Documento 40. Comparecencia de Bruno Molina	58
Documento 41. Comparecencia de José Pons.....	59
Documento 42. Carta de Vicente Adsuar y Santamaría	59
Documento 43. Carta de Domingo Arquimbau y documentos relativos...	59
Documento 44. Cartas de Manuel Ibeas	60
Documento 45. Carta de José Gargallo	61
Documento 46. Cartas de Vicente Montoro	61
Documento 47. Carta de Francisco de la Huerta.....	62
Documento 48. Ejercicios musicales y plan de la oposición	62
Documento 49. Sobre conclusión y dietas del concurso	65
Documento 50. Informes de los prebendados facultativos	66
Documento 51. Resolución del concurso	68
Documento 52. Gastos realizados en la oposición.....	68
“Arreglo de la Capilla” por Doyagüe y Olivares (1838).....	69
Documento 53. Propuesta de Doyagüe y Olivares.....	69
Inventarios con música de Doyagüe en la Catedral de Salamanca	71
Documento 54. Inventario de las obras entregadas por Doyagüe en 1841	71
Documento 55. Inventario de la música entregada por los testamentarios de Doyagüe al fallecimiento de éste.....	78
Documento 56. Inventario de Manuel Astudillo (1868).....	81
Documento 57. Inventario de Miguel Echeverría	83
Documento 58. Inventario de Antonio Lozano y Miguel Molina.....	87
Tabla. Publicaciones que se refieren a Doyagüe.....	93
APÉNDICE II: CATÁLOGO DE OBRAS DE DOYAGÜE	97
Dificultades encontradas.....	97

Metodología	97
Abreviaturas utilizadas	98
OBRAS DE DOYAGÜE.....	100
I- Música manuscrita	100
1. Obras en latín.....	100
2. Obras en castellano	171
II- Música impresa.....	338

APÉNDICE I. DOCUMENTOS

Introducción

En este apéndice se transcriben los principales documentos de texto que se mencionan a lo largo de esta tesis distribuyéndolos en dos apartados siguiendo el orden cronológico. El primero de ellos se dedica a las fuentes impresas, obtenidas a partir de la prensa y la bibliografía, e incluye los documentos mitificadores, las principales biografías de Doyagüe y los homenajes que se le tributaron. Por su interés para este trabajo, se inserta íntegro el número monográfico que dedicó a Doyagüe el periódico *El Salmantino*, con motivo del homenaje que se le tributó pocos meses después de su fallecimiento.

El segundo apartado, reservado a las fuentes manuscritas, comienza con el expediente de la oposición que ganó Doyagüe (Cj. 69, lg. 2, nº 2). Éste se conserva en un cuadernillo cosido, a excepción de la carta de Pablo Santander que está en hoja suelta. A continuación, se ha transcrito el plan que formaron Doyagüe y Olivares en 1838 para mantener la capilla de música a pesar de las difíciles circunstancias económicas por las que atravesaba la Catedral salmantina. Finalmente, se incluyen varios inventarios, entre los que destacan la relación de las obras que entregó el propio Doyagüe en 1841 y el listado de la música que éste tenía en su poder en el momento de su muerte. Con objeto de reflejar el uso de la música de Doyagüe en la catedral a mediados y finales del siglo XIX, se incluyen los inventarios que presentaron Astudillo, Echeverría y Lozano en el momento de su cese. En todos ellos, se ha consignado al lado de las obras el número que les corresponde según la catalogación comprendida en el Apéndice II. Las notas a pie de página que aparecen en los documentos, salvo indicación en contrario, constan así en los originales. Como en el resto del trabajo, se ha normalizado la caligrafía con vistas a facilitar su comprensión.

Al final de este Apéndice I, se muestra una tabla de las publicaciones que contienen información sobre Doyagüe, que comienza en vida del compositor e incluye también la historiografía moderna.

Fuentes impresas

Documento 1. Número monográfico de *El Salmantino*, 29/4/1843

Este periódico, al cual se suscribe en Salamanca a 4 rs. al mes en las librerías de D. Juan José Morán y D. Domingo Blanco, y 5 rs. fuera franco de porte en las principales del reino, se publicará una vez cada semana.

EL AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL de Salamanca, celoso por la gloria de los hombres célebres que esta ciudad ha dado a luz, acordó en obsequio del **Señor D. Manuel José Doyagüe**, Maestro de Capilla que fue de esta Santa Iglesia Catedral, en la sesión del 27 de enero último, que el nicho donde están depositados sus restos mortales quede para siempre dedicado a su memoria, y que en ningún tiempo se pueda volver a enterrar en él cadáver alguno; además, que se abriese una suscripción para costear una lápida de mármol, donde con letras de oro quede su nombre perpetuamente grabado, igualmente que los sentimientos de amor y admiración que le tributa, figurando en ella como primer suscriptor. A consecuencia de esta resolución, el día 26 del corriente se ha colocado con toda solemnidad sobre el sepulcro de **Doyagüe** la lápida que lleva la inscripción siguiente:

AL MÉRITO EMINENTE Y MODESTO,
A LA INSPIRACIÓN RELIGIOSA Y PROFUNDA,
AL GENIO INMORTAL DE LA ARMONÍA SAGRADA,
AL HIJO ESCLARECIDO DE SALAMANCA,
A D. MANUEL JOSÉ DOYAGÜE,
PARA PERPETUA MEMORIA,
EL AYUNTAMIENTO CONSTITUCIONAL

AÑO DE 1843.

Primero se ha ejecutado a toda orquesta en la capilla del cementerio el célebre *Oficio de Difuntos* compuesto por dicho Señor; después el Ayuntamiento, acompañado de las Autoridades, y personas notables de la población que habían sido convidadas, fue a rendirle los últimos honores cerca de su tumba; el Procurador Síndico primero D. Salustiano Ruiz pronunció un breve discurso en que hizo el elogio fúnebre. Finalmente, se han encerrado en una caja de zinc, y depositado en la urna del Señor Doyagüe el *Magnificat*, obra compuesta por él y escrita de su puño, el oficio del Ayuntamiento que contiene el acuerdo dicho y el discurso del Señor Ruiz.

Los redactores de EL SALMANTINO, que tanto se honran con haber nacido en la misma patria que el **Señor Doyagüe**, han creído deber suyo, y muy sagrado, hacer algún obsequio a su memoria, y por tanto le consagran todo el presente número.

TRIUNFO DEL GENIO
Sin abuelos y sin posteridad, únicos
de su raza, desaparecen luego
que su misión está cumplida
(LAMENNAIS)

¿Por qué tan solícitos os acercáis a deponer coronas sobre la fría losa de una tumba? ¿Por qué entonáis esos cánticos de alabanza? ¿Por qué turbáis la paz de los sepulcros con el estrépito de vuestro entusiasmo? ¿Por qué tanto os afanáis en divinizar el genio de un hombre que pasó su vida olvidado y tal vez desconocido de vosotros? Es porque os punza el remordimiento de vuestro anterior descuido; es porque os duele que el mundo no posea ya más que un recuerdo de aquel hombre; es porque la muerte ha disipado la niebla que enturbiaba vuestros ojos, y vuestros ojos pueden contemplar la gloria tan radiante y esplendorosa como el sol que señorea los cielos.

Justicia y generosidad es ésta que deben los hombres ilustres a la mano de la muerte; ella amontona y confunde a los de almas vulgares, pero encumbra y engrandece a cuantos han sabido sublimarse en las celestes alas de su numen. Entonces desaparece toda la imperfección de la naturaleza humana, nada queda de la debilidad y deformidades del ser que llevaba en su mente un rayo del

espíritu de Dios, y se quiebran los envenenados dardos de la ignorancia y de la envidia; entonces es también cuando siete ciudades reclaman la honra de haber servido de cuna a Homero, aquel pobre y ciego cantor que atravesó por ellas sin excitar acaso más que la risa del desprecio; entonces es cuando se levantan estatuas, y pronuncia con énfasis el nombre de Cervantes, de aquel soldado mutilado que pereció en la oscuridad y la miseria.

¡Ay! esa es frecuentemente la suerte que al genio aguarda sobre la tierra; sin duda es necesario que desaparezca la cubierta humana para que brille sin nubes el sol de la inteligencia, sin duda la terrestre condición del cuerpo rebaja y oscurece la majestad del alma. Por eso la gloria, objeto de todos sus sueños, sólo les aparece a lo lejos como un luminoso fantasma; ¡y felices si en la oscuridad y el olvido consiste solo mientras viven el galardón de sus esfuerzos! ¡Felices si las sangrientas garras de la envidia, semejantes al buitre de Prometeo, no les castigan por haber osado arrebatado un rayo de la luz del cielo! Pero no importa que ellos hayan atravesado pobres y silenciosos el golfo de la vida, arrinconados en una humilde vivienda, sin otros amigos que las sublimes concepciones que hervían en su mente; no importa que la corona del genio semejante a una banda de fuego haya abrasado su cabeza. ¿Quién es el que a precio de todas las grandezas humanas, de todas las pompas del mundo, no cambiaría su nombre por el de Byron, Rafael o Bellini? Vosotros, grandes de la tierra, podréis levantar para vuestro sepulcro las gigantescas pirámides del desierto, tiendas inmóviles de la muerte; podréis cuajar de oro el mármol de vuestra losa funeraria, y allí esculpiendo blasonados escudos y coronas ducales escribiréis vuestros títulos; ¡impotente esfuerzo del orgullo! Los hombres llegarán al pie de las tumbas, y no leerán vuestro nombre, o le pronunciarán con indiferencia, mientras que leerán con la cabeza descubierta el apellido de alguno para quien estuvieron cerradas las puertas de vuestros palacios. Sí, que la hora de la muerte es la hora de la justicia, y allí el genio recibe por premio de sus fatigas los sinceros y entusiasmados aplausos de la posteridad.

Apresuraos, pues, a deponer esas coronas sobre la tumba del *eminente músico Doyagüe*; del que supo encontrar los puros raudales de la armonía sagrada, e igualar con el estro de sus composiciones la sublime poesía del Cristianismo. Sin desmentir la severidad del carácter eclesiástico terminó su larga vida humilde y desconocido, sin haber aspirado a ostentarse en la altura a que su genio le hubiera levantado.

Apresuraos, pues, a tributar ofrendas a su memoria para que no os punce el remordimiento de vuestro anterior descuido, y para que os queden a un tiempo el recuerdo y la gloria de ese hombre- A. Gil Sanz.

A LA MEMORIA de D. Manuel José Doyagüe.

Llena está el alma de recuerdos tristes
al estudiar los tiempos que murieron,
su altiva gloria y sin igual grandeza,
cual leve polvo, para siempre huyeron.
¿Dónde están, Salamanca, tus blasones?
¿Dónde tus sabios? ¿Dónde tus escuelas?
En tu silencio lúgubre y sombrío
harto el cansancio y la vejez revelas.
Cual sol brillante, iluminaste el mundo,
y tu nombre en la tierra no cabía;
¿y qué eres hoy...? Morando estás la huesa,
cual débil moribundo en la agonía.
¿Qué ha sido del alegre clamoreo
de millares de alumnos que tuviste?
Escombros, soledad, bajas pasiones,
es, ay, lo que del tiempo conseguiste.
Borradla, ya del mapa de los pueblos,
si compasión habéis de sus despojos,
porque tras gloria tanta mal se avienen
a ver tanta miseria nuestros ojos.
Más vale que en el polvo se sepulte
la excelsa y hermosísima matrona,
que no el que su virtud venda a vil precio
ciñendo de ramera la corona.

¿Quién, de los sabios que admiraba Europa
 podrá llenar el anchuroso hueco?
 Nadie en su orgullo a proclamar se atreve
 que puede ser de sus talentos eco.
 Sólo un hombre eminente, esclarecido,
 luz de su patria y de su cuna gloria,
 legar podrá en los tiempos que alcanzamos,
 corona brillantísima a la historia.
 Ese hombre ya murió; pero no ha muerto
 la interminable y voladora fama,
 que el avariento rico menosprecia
 y al genio hasta los cielos encarama.
 ¡Doyagüe ilustre! Al escuchar tu nombre
 con entusiasmo el corazón palpita,
 el alma se alza con sublime vuelo
 y nuestra frente trémula se agita.
 ¿En dónde oíste los sagrados cantos
 llenos de unción, de majestad y vida,
 con que arrancabas al mortal del mundo
 para alzarle a región desconocida?
 ¿El coro de los ángeles oías
 cuando las glorias del Señor cantabas,
 o de Dios el sonoro y grave acento
 junto a su trono altísimo escuchabas?
 ¿Qué agudo acero el corazón te hería
 al lamentar de Cristo los dolores?
 ¿Viste al morir su lívido semblante,
 cuando el cielo enlutaba sus colores?
 Descansa ya, mortal: tumba dichosa,
 la que en su seno tus cenizas guarda,
 el tiempo mismo la tendrá respeto,
 aunque el volcán de las batallas arda.
 ¡Genio sublime! Tu renombre vuela
 de nación en nación, de templo en templo,
 y donde acaso te conocen menos,
 es donde fuiste de virtud ejemplo.
 En ese polvo que la losa cubre,
 un alma grande se anidó algún día,
 un alma que a los cielos se ha subido,
 porque en su cuerpo estrecho no cabía.
 Venid a su sepulcro, Salmantinos,
 y el mármol adornad con bellas flores;
 vuestro es el lauro que su fama alcanza,
 y suyos son también vuestros loores.
 Lágrimas deponed sobre su tumba
 y homenaje rendid a su memoria;
 el viento en breve secará ese llanto,
 más no el lugar que le dará la Historia.
 Santiago Diego Madrazo.

DISCURSO

que pronunció D. Salustiano Ruiz, Procurador Síndico de esta Capital en la solemnidad de colocarse la lápida sepulcral destinada a perpetuar la memoria del Señor D. Manuel José Doyagüe, Maestro de Capilla de esta Santa Iglesia Catedral, el día 26 del corriente mes.

SEÑORES: Cuando el Ayuntamiento Constitucional de esta ciudad se dignó encargarme de dirigiros la palabra en este día memorable y solemne, en que tributa los últimos honores fúnebres al Señor D. Manuel José Doyagüe, no admití yo tan honrosa misión, porque me creyese bastante para desempeñarla, sino mas bien confiado en vuestra bondadosa benevolencia. También me inspiró

confianza y aliento en medio de mi justa timidez el respeto y admiración profunda con que yo contemplaba la memoria de aquel esclarecido profesor, así como el entusiasmo ardiente que siempre ha sentido mi corazón por la gloria y prosperidad de las nobles artes.

Es indudable que las nobles artes satisfacen las necesidades del corazón, ya excitando, ya espresando los sentimientos grandes y generosos; pero de todas ellas la música es la que obra más inmediatamente en el alma, ella sola es la que se dirige al origen íntimo de nuestra existencia, mudando enteramente nuestra situación interior. La música engrandece la idea que tenemos de las potencias de nuestra alma; cuando la oímos nos sentimos capaces de los mas nobles esfuerzos; a su impulso caminariamos con entusiasmo a la muerte en defensa de la humanidad. La desgracia en el idioma de la música no tiene amargura y ni irrita ni despedaza el corazón: así la música alivia poco a poco ese grave peso, que casi de continuo oprime el corazón de las personas capaces de afectos serios y profundos. Cuando escuchamos sonidos puros y religiosos parece que nos acercamos a saber el secreto del Criador, a penetrar el misterio de la vida, sin que haya palabras que basten a explicar esta impresión insondable. Además, puesto que estamos en esta tierra en camino para un mundo mas elevado, ¿no deberemos levantar nuestra alma para que conozca lo invisible, lo infinito, lo eterno en medio de los límites que la rodean? ¿Y qué música será más conveniente para tan sublime fin que la armonía sagrada?

Ciertamente; cuando apareció en el mundo la religión cristiana, la poesía y todas las bellas artes la proclamaron su madre y su protectora; le ofrecieron sus encantos y ella les cubrió con el velo augusto de su divinidad. La música puso en nota sus cantos; la pintura representó sus dolorosos triunfos; la escultura le dio una espresión enérgica y sombría sobre los sepulcros, y finalmente la agricultura le edificó templos sublimes y melancólicos. Toda institución que sirve para purificar el alma, para alejar de ella la turbación y las disonancias, para excitar la virtud, es propicia a la música mas bella; si además es religiosa posee todas las condiciones esenciales a la armonía que son la hermosura y el misterio. ¿Hay institución que tenga estas cualidades en mas alto grado que nuestra religión divina? Sus cantos nos vienen de los ángeles, y el manantial fecundo de todas sus armonías reside en el cielo mismo. Los sentimientos que ella inspira son tan puros, tan tiernos y tan elevados que antes de su aparición no habían cabido jamás en el corazón del hombre. Aun el hombre mas vulgar, cuando está en oración, siente dentro de sí ideas que explicaría como el Tasso o como Hayden si la educación le hubiera enseñado a expresar sus pensamientos. La religión es la que en medio de la noche hace llorar a la pura vestal bajo las tranquilas bóvedas de su melancólico templo; la religión es la que habla con tanta dulzura a la cabecera del desgraciado y la que inspira al moribundo las ultimas esperanzas consoladoras. Jeremías le debió sus lamentaciones inimitables y David sus penitencias sublimes; empero más alta en la antigua alianza, sólo canta dolores de reyes y de profetas, así como más tierna y no menos majestuoso en la nueva ley, sus suspiros convienen igualmente a los débiles que a los poderosos, porque halló en Jesucristo la humildad unida a la grandeza. Además, la religión cristiana es armoniosa, porque se complace en la soledad; allí es donde levanta su voz hasta el firmamento en medio de los conciertos de la naturaleza; ésta publica sin interrupción las alabanzas del criador y no hay cosa mas religiosa que los cánticos que se entonan con los vientos, las encinas y las cañas del desierto. El músico que pretende seguir la religión en todos sus aspectos aprenda de la soledad la imitación de las armonías; es preciso que conozca las notas melancólicas que forman las aguas y los árboles; que estudie el ruido que hacen los vientos en los claustros, y aquellos sordos murmullos que reinan en los templos góticos, en las yerbas de los cementerios y en los subterráneos de los muertos. Por otra parte, el Cristianismo ha mejorado el órgano, ha suministrado nuevos suspiros al viento y ha conservado la música en los tiempos bárbaros. El canto es hijo de las oraciones, compañeras inseparables de la religión cristiana; cuando civilizó a los salvajes se valió de los cánticos; el estúpido iroqués, que no había cedido a la santidad de sus dogmas se rindió por fin al encanto irresistible de sus armoniosos conciertos: así esta religión de paz ha enseñado al hombre el amor y la armonía. Ahora bien: el genio mas grande que en nuestros días ha tenido la armonía sagrada es el hombre ilustre cuya pérdida lloramos.

El Señor D. Manuel José Doyagüe nació en esta ciudad el 17 de febrero de 1755; fueron sus padres Manuel, artífice platero, y Bernarda Jiménez, ambos de condición humilde, queriendo, como otras veces, la naturaleza manifestar que la sublimidad de los talentos no está vinculada ni a la elevación de la cuna ni al esplendor de las riquezas. Habiendo entrado de niño de coro en esta Santa Iglesia Catedral, aprendió los rudimentos de la música bajo la dirección de D. Juan Martín, entonces Maestro de Capilla, y desde luego dio muestras inequívocas del extraordinario ingenio con que le había dotado la naturaleza. Jubilado don Juan Martín en 1781 se encargó Doyagüe, muy joven todavía, de desempeñar interinamente el magisterio de la sagrada Capilla: por la misma época se puso, también al frente de la cátedra de música que entonces tenía esta universidad, como hasta el siglo XVI habían tenido todas las de Europa y actualmente conservan las de Oxford y de Bolonia. Esta posición le dio

ocasión para comenzar a desplegar los grandes recursos de su talento y para darse a conocer al Cabildo y al público, y adquirió una reputación tan brillante, que habiendo muerto Martín en 1789 fue nombrado en propiedad, después de unas rigurosas oposiciones, para el cargo que interinamente desempeñaba. El Ilmo. Cabido dio una alta prueba de su sabiduría y de su imparcialidad en esta elección que el público acogió con grande aplauso, y que la juventud literaria de entonces siempre animada de generosos sentimientos y siempre llena de entusiasmo en favor de la virtud y del genio, celebró en odas armoniosas que se han conservado hasta nuestros días. Después el Señor Doyagüe, ya formado, comenzó a dar al mundo las creaciones brillantes de su genio grande y original que habían de adquirirle una fama inmortal y que habían de transmitir eternamente su nombre lleno de esplendor a las generaciones futuras. Doyagüe, como todos los genios verdaderamente grandes y de primer orden, no estuvo sujeto rigurosamente a una escala lenta de perfección en el progreso de sus obras; las primeras ya demuestran toda la profundidad y extensión de sus talentos y le ponen a la altura de los grandes maestros del arte, puesto elevado de donde no ha descendido jamás. Las obras del Señor Doyagüe son afortunadamente muchas, porque habiéndole concedido la bondad de la Providencia para bien del arte y para gloria suya una larga vida, este genio vertió a torrentes los preciosos tesoros de su inagotable fecundidad. Luego que sus obras se derramaron por el mundo artístico, todos los maestros, por universal aclamación, las calificaron de un mérito eminente por la filosofía y propiedad de los acentos, por la naturalidad indecible con que están escritas y que parece estaba a él únicamente concedida; y finalmente, por aquella elevación y profundidad de pensamiento, propia solamente de los genios privilegiados. Sus obras, dice un ilustrado profesor, a ocho voces y a toda orquesta no dejan nada que desear; así que se oyen se apodera de la imaginación la idea de la gloria celestial, porque sus inspiraciones son sobrenaturales y divinas. Cualquiera de ellas es una prueba de esta verdad; su *Magnificat* por ejemplo: esta obra del Señor Doyagüe está llena de bellas y profundas inspiraciones, y conserva su grandeza hasta el fin. El primer verso, que es como la fachada de esta grandioso edificio, tiene toda la suntuosidad y magnificencia que puede crear el talento humano; tan luego como principia se siente el alma elevada y el corazón sin libertad para respirar. Cuando se llega al verso *Deposuit potentes sede et exaltavit humiles* se ven desnudos los poderosos, y los pobres encumbrados, así como en el siguiente llenos de bienes los necesitados y hambrientos los opulentos. El *Gloria Patri* tiene otra vez la suntuosidad y magnificencia del principio de la obra, tan propias de estas sublimes palabras; y cuando se llega al *et Filio* se siente el alma irresistiblemente transportada a las regiones celestiales. ¿Qué diremos de su *Te Deum*? Un santo entusiasmo parece habérselo inspirado; cuando en medio de las sagradas lámparas, de centellantes blandones, de nubes de incienso, de los acentos graves y sonoros del órgano, este majestuoso himno hace resonar las vidrieras pintadas, las inmensas bóvedas y hasta los profundos subterráneos de la grandiosa basílica, entonces no hay hombre tan insensible que no se sienta arrancado de este mundo perecedero y sublimado a las mansiones de la divinidad. El *Oficio de Difuntos* es una obra perfecta; en ella se halla expresado con belleza y dignidad cuanto dice su sagrada letra; escuchándolo parece se oyen los sordos remordimientos de los sepulcros. Los *Salmos* tienen una gravedad sublime; la *Pasión de Jesucristo* en los oficios de Semana Santa merece particular atención; la relación del historiador, los gritos del pueblo judaico, la nobleza de las respuestas del Señor forman el drama más patético. No tienen menos mérito las otras muchas producciones del Señor Doyagüe, tales como las *Lamentaciones*, los *Misereres*, las *Misas*, el *Genitori* y las demás que debió a su vasto talento.

En el año de 1817 dirigió en la Capilla real su magnífico *Te Deum* en acción de gracias por el feliz alumbramiento de la Reina Doña Isabel de Braganza, princesa augusta cuya infausta muerte lloraron entonces amargamente todos los buenos españoles, y que ha dejado en su corazón recuerdos indelebles de su bondad y de sus angelicales virtudes. Fue tal la impresión y el entusiasmo que produjo en todos los inteligentes, y tan alta la idea que les inspiró de su autor, que desde entonces la música del Señor Doyagüe ha alternado, así en la Capilla real como en los principales templos de la corte, con la de los grandes maestros del arte. En el año de 1830 especialmente se ejecutó en la Capilla real su gran Misa; estaban presentes entre otros profesores Espínola y Carnicer; les causó tal entusiasmo, así como a todos los oyentes, que les arrancó lágrimas del gozo, y exclamaban continuamente “el talento humano no puede hacer obra mas acabada”. Albéniz, el célebre organista de la Capilla real, calificó de obra maestra el *Te Deum* y confesó admirado que Doyagüe había hecho mucho tiempo antes en la música la gran revolución moderna que luego se ha realizado en la Europa. Doyagüe tenía además otra ventaja sobre los demás profesores en la música sagrada, que jamás mezclaba trozos de las composiciones profanas, porque como vivía enteramente abstraído del teatro del mundo, las inspiraciones que Dios le concedía en su soledad eran siempre profundamente puras y religiosas. En el año 1831 S. M. le condecoró con el título de Maestro honorario del Real Conservatorio de música; distinción altamente honrosa que entonces se concedió únicamente a los célebres profesores Espínola y

Rossini. Sin duda que la noble arte de la música ha perdido uno de sus más eminentes profesores que le daban gloria y esplendor en toda Europa; ha perdido al digno émulo y rival de Hayden y de Mozart.

Pero otra cualidad más espléndida y sublime que la ciencia y el talento poseía el Señor Doyagüe, la virtud: su alma era tan elevada, que siempre estaba en una región superior a las bajas pasiones que comúnmente atormentan a los hombres. Así, despreciaba los honores y condecoraciones que tanto halagan a las almas vulgares, no sentía nunca el tormento de la ambición, y jamás ansió ni aun siquiera la gloria, aunque se sentía dotado de aquel genio privilegiado que le preparaba una reputación esclarecida e inmortal. Su modestia era igual a la elevación de sus talentos, y su alma, rayo desprendido de la divinidad, solo podía vivir en aquella alta esfera de donde había descendido, y la que nuestro pensamiento es irresistiblemente arrastrado por su música divina y encantadora. Ciertamente la tierra era una mansión baja e incómoda para este genio sublime; sentía una atracción poderosa hacia las regiones celestiales; ya para dicha suya, pero con dolor nuestro ha vuelto al seno de la divinidad; pero los rastros de luz esplendorosos y puros que ha dejado al pasar, serán eternos y durarán por siempre en la memoria de los amantes de las artes.

En todos tiempos los pueblos se han tenido por dichosos en haber dado nacimiento a los grandes hombres, les han tributado homenajes de amor y de admiración, y los han contemplado como apariciones casi sobrenaturales que vienen a endulzar las amarguras del destino humano sobre la tierra. Salamanca, que desde los siglos mas remotos ha resplandecido en la Europa por sus hombres eminentes en todos los ramos de la ciencia humana, y que se puso en otro tiempo al frente del gran movimiento de la civilización del mundo, no era posible faltase respecto de Doyagüe al cumplimiento de un deber tan sagrado.

Por esta razón, su Ayuntamiento Constitucional acogió con entusiasmo los nobles deseos de un¹ modesto y digno discípulo de este grande hombre, y acordó por aclamación que “la urna en que están depositados sus restos mortales quede perpetuamente consagrada a su memoria, sin que en ningún tiempo pueda enterrarse en ella otra persona alguna, y que la calle del Acre en que ha vivido hasta su fallecimiento se denomine en adelante calle de Doyagüe”. Excepción honrosa que sin anterior ejemplar y por primera vez ha hecho esta corporación en obsequio a la memoria del ilustre Salmantino, y como débil muestra de los grandes sentimientos de respeto y admiración que tan justamente le merece. También acordó, en cuanto lo permiten la penuria de sus recursos y lo limitado de sus atribuciones, contribuir como primer suscriptor para la construcción de una lapida de mármol, donde con letras de oro quede eternamente grabado su nombre contra el torrente asolador del tiempo, que todo lo devora menos el genio y la virtud. La justicia exige que aun a riesgo de ofender su modestia, consigne yo aquí, con mucha satisfacción, los nombres de los Señores D. Camilo Álvarez de Castro, D. Benito Ramón Losada, D. Manuel Feijóo Gutiérrez y D. Santiago Tejero, discípulo del Señor Doyagüe, que con un noble y generoso desprendimiento han tomado parte en la suscripción para este monumento.

Finalmente, Señores, D. Manuel José Doyagüe, nuestro ilustre compatriota, cuyas cenizas ahora reposan en esa tumba, ya no pertenece solamente a Salamanca, pertenece a la Europa y a la humanidad entera; la historia ya le ciñe el laurel brillante de la inmortalidad, y le coloca en aquella cumbre elevada a donde no es dado subir mas que a los genios privilegiados que alguna vez produce el cielo para dar al mundo consuelo y esplendor. De hoy en adelante, Salamanca, orgullosa con la gloria refulgente de este hijo predilecto, nada tiene que envidiar a la patria esclarecida de Bellini y de Mozart: por tanto, rindamos los últimos homenajes tan justamente debidos a la superioridad de los talentos y a la dignidad de la virtud.

*Noticia de algunas obras del Señor D. Manuel José Doyagüe, que cediendo a nuestra amistad nos ha remitido un modesto y digno discípulo suyo*¹.

Magnificat a 8 con instrumental y órgano obligado, por Elafa².

Esta es la grande obra de Doyagüe llena de inspiraciones, y que conserva su grandeza hasta el final.

El *ritornello* del primer verso (que es la fachada de esta obra), es lo mas suntuoso y propiamente magnifico que se da: es un *largo* que tan luego como principia se siente el alma elevada y el corazón sin libertad para respirar: hace mediación a los seis compases el órgano, y entran los dos coros repitiendo la misma frase con la letra *magnificat anima mea Dominum* cuyos acentos aun cuando se le

¹ D. Santiago Tejero.

² El original de su puño se ha guardado en su urna dentro de una caja de zinc para que se conserve intacto por centenares de años.

quitara la letra demostrarían la significación de ella, pues no se ha visto cosa puesta con mas propiedad: en la mediación de este verso se dejan ver los dos coros, entrando dos voces del primero con dos del segundo en diferentes juegos, y al compás siguiente las cuatro restantes haciendo un efecto maravilloso. Concluye este verso con un solo muy gracioso de órgano, y pasa a un *allegro assai*, donde tiene la parte principal el órgano por ocho compases, entrando luego el instrumental en unísonus con una valentía indecible, y por último entran los dos coros con la letra del segundo versículo *exultavit spiritus meus* repitiendo la música del *ritornello* y concluyendo el verso con la letra *salutari meo*, con la que canta el contralto de primer coro la última mitad ó *saeculorum* del canto llano de sexto tono, mientras que las demás voces hacen juegos muy graciosos con notas de igual cantidad, y alguna de ellas en movimiento contrario. Sigue un solo de órgano tocando *pizzicato* los instrumentos de cuerda por espacio de once compases, usando del arco en el final del solo, que está lleno de fuego.

Canta el tenor los dos versos siguientes: *quia respexit, y quia fecit mihi magna*, tan sencillos como nuevos y graciosos: el verso siguiente *et miseriordia ejus* a dúo de contralto y tenor, está cortado con un tino singular.

Analícese el verso *fecit potentiam*, y considérese; inspecciónese detenidamente el *dispersit superbos*: pasemos a la última mediación, y encontraremos al tiple de segundo coro llevando el *saeculorum* de sexto tono (siendo la cuerda *re*) en medio de que los demás están en segundo tono, haciendo con el *saeculorum* de éste y de primer tono varias imitaciones, en las que hay movimientos encontrados con una modulación encantadora, y un bajo que solo pudo colocarlo así su autor: aprendan a trabajar con precisión los maestros en las palabras *mente cordis sui*, allí encontrarán una rica mina.

Sigue por *si b* tercera mayor el verso *deposuit potentes de sede et exaltavit humiles* de bajo, al que precede un solo valiente de órgano: allí se ven desnudos los poderosos y exaltados los humildes, como en el siguiente llenos de bienes los necesitados y los ricos mendigando. El verso *suscepit Israel* de contralto, *es sencillo en extremo* al par que lindo y cantable.

El último verso es a ocho cantando los bajos el *saeculorum* de sexto tono (por la cuerda sol) reproduciendo las mismas imitaciones de las palabras *mente cordis sui*, en las de *Abraham et semini ejus in saecula*.

El gloria vuelve a recordar en sus dos primeros compases la fachada principal del edificio (es decir) la suntuosidad y magnificencia propias de las palabras *gloria patri*: pero al llegar al *et filio* ¿no se va el alma a las regiones celestiales? Vengan a oír todos, hasta los más presuntuosos, estos cuatro puntos; vengan sí a ver cómo modula con las palabras *et Spiritui sancto*. Por último tiene un presto en el *sicut erat* a ocho con el *saeculorum* que llamará la atención de los inteligentes por los siglos de los siglos, por su fluidez y buen gusto; lleno de imitaciones que solo Doyagüe encontraba a mano, repetidas con un tino maestro.

Otro *Magnificat* id. por el mismo tono, más ligero.

Otro bueno por *re* tercera mayor.

Lamentaciones de Semana Santa, soberbias especialmente las dos a ocho (primera del miércoles y primera del viernes), la tercera del miércoles de contralto con piano obligado, lindísima y de un gusto elegante compuesta el año de 1814; la del jueves de tenor, con aquel *in tenebrosis* que cantado por un hombre que sienta, traslada al auditorio a la región de los muertos; y la tercera del viernes, que sin duda no la hubiera puesto (o cantado) con mas propiedad el mismo Jeremías. El versículo *Christus factus est pro nobis* no se puede poner con más novedad y precisión.

Varios *Misereres* por *mi b*, entre ellos el enviado al inmortal *Rossini* a su instancia por los años de 28 o 29, mereciendo el pláceme de este compositor insigne.

Otro también bueno, pero más ligero.

Otros dos más cortos, pero muy bien sentidos, siendo el uno por *mi b* y el otro por *fa* tercera mayor.

La *Misa* grande por *sol* tercera mayor a ocho con toda orquesta y órgano obligado; es obra acabada, aunque bastante larga.

Otra por *Elafa* preciosa, más ligera que la anterior: esta *Misa* y la anterior las envió el autor a la Capilla real, donde se cantan.

Otra por *la* tercera mayor, bien cortada y ligerita.

Otra por *si b*, tercera mayor, más ligera.

Salmos de vísperas para todas las festividades, entre las cuales se debe hacer particular mención del *Lauda Jerusalem* a cinco de contralto con órgano obligado por *sol* tercera mayor, por su elegante giro. *Dixit dominus* a cinco de tenor por *fa* tercera mayor, donde se ven hermanados el género antiguo y moderno (es decir) la gravedad y severidad del uno, con la elegancia y suavidad del otro: *Laetatus* a cinco para tenor también, por *re* tercera mayor: *Beatus vir* a cinco para contralto por *do* tercera mayor, muy bueno: y el salmo *Credidi* a ocho por *si b*, tercera mayor, etc.

El primero y tercer *Salmos* del primer nocturno de la Asunción de nuestra Señora a ocho uno por *re* tercera mayor y el otro por *mi b* buenos.

Los *Salmos* primero y tercer de la nona (para la Ascensión) a ocho con órgano obligado, el uno por *re* tercera mayor, brillantes y llenos de fuego. El *Te Deum* compuesto en acción de gracias por la conclusión de la guerra de la independencia al regreso de las tropas a esta ciudad, el mismo que el autor rigió ante SS. MM. en la Capilla real, mereciendo su aceptación y el voto unánime de aprobación de los maestros mas severos de la corte, que ofrecieron cada uno sus respetos al gran maestro, confesando su superioridad.

El *Oficio de Difuntos por Elafa*: bueno, con especialidad la primera lección, y muy particularmente las palabras *dormiam*.

El *Motete de Difuntos Peccantem me quotidie* a cuatro con violines y acompañamiento por *fa* tercera menor, de un efecto maravilloso.

Varios *Genitoris*, Entre ellos el de flauta obligada a cuatro por *do* tercera mayor, de un mérito particular.

Recitado y aria coreada (compuesta de tres aires) ó sea el *Cántico de Simeón* en verso español, traducción del difunto general D. José Virués, para tenor a toda orquesta, dedicada por el autor al traductor el año de 1825.

Y últimamente, infinidad de salmos, arias, dúos, tercetos, cuatros, motetes y villancicos al Santísimo Sacramento, al Nacimiento de nuestro Señor J. C., a la Adoración de los Santos Reyes y a la Virgen, con especialidad a la festividad de la Asunción de nuestra Señora como titular de esta Santa Iglesia; creyendo pesado enumerar todas sus obras por ser casi innumerables, pudiéndose en verdad aplicar a este maestro en su ramo aquel dicho tan conocido “de haber escrito más que el Tostado”.

Documento 2. Extracto de *El Salmantino*, N° 10, 7/5/1843, p. 80

COMUNICADO

Señores Redactores de EL SALMANTINO

Pueden VV. lisonjearse de no haber traspasado la línea de la exactitud más cabal en la reseña histórica de las virtudes y del incomparable genio del inmortal Doyagüe, que en esta ciudad, cuna nobilísima de tantos hombres insignes, ha visto el sol la primera y la postrera vez. De aquellas fuimos testigos oculares, y éste lo revelan sus obras y el uniforme sentir de profesores eminentes nacionales y extranjeros, que a una voz han prodigado encarecidos elogios al humilde Artista cuya fama ha volado a su despecho hasta las más populosas y magníficas ciudades del mundo, desde la estrecha calle que hoy se honra con el nombre del Néstor de la armonía sacra (tal le apellidan, y con tan honroso epíteto le designó la *Gaceta* de Madrid hace muchos años). Eclipsada esta estrella, radiante en todo el horizonte europeo, queda a la antigua Atenas española la gloria de poseer las preciosa cenizas de un mortal tan esclarecido, y a sus admiradores el piadoso consuelo de contemplar su alma galardonada con los premios eternos, y su nombre escrito en las columnas del templo de la inmortalidad. Y si rebosando amargura el corazón, lágrimas tiernas bañan el rostro del hombre sensible que fija sus melancólicas miradas en el ocaso de este sol, oscurecido por las sombrías nubes de la muerte, mitígate el quebranto al escuchar los melodiosos acentos de otros hijos del pueblo de las musas y de las letras, y al observar que la armonía y el concierto no han perecido del todo, pues brillan todavía destellos de la misma luz, rasgos de aquella imaginación portentosa, discípulos, en fin, de tan sublime compositor. No lo ha sido suyo el Señor Don Francisco Olivares, rector del colegio de niños de coro y primer organista de esta Santa Iglesia, pero supo estudiar y comprender tan perfecto modelo, y sus composiciones participan del exquisito gusto que caracteriza las del Señor Doyagüe, descollando entre otras la primera *Lamentación* a ocho que se cantó en dicha Iglesia Catedral el último Miércoles Santo, muy digna de atención para los inteligentes, y de que se repita entre las de aquel, que es la mejor apología que pudo hacer de esta obra un perito imparcial, añadiendo, cuanto se conocía que el autor estudiara profundamente las del Señor Doyagüe, pues se daban mucho la mano. El Señor D. José Borreguero, actual Director de la Capilla, entre otras composiciones que acreditan su buen gusto, presentó un *Miserere* de primer orden, cantado el Jueves Santo, que mereció altos elogios de los profesores a quienes hemos oído enumerar sus bellezas, calificándole de obra maestra y concluida con primor. El Sr. D. Santiago Tejero, discípulo amado del anciano respetable cuya pérdida llora, es un talento privilegiado y de todos conocido: y si hasta aquí su excesiva modestia y la especie de idolatría con que daba respetuoso culto a su Maestro y a todas sus producciones le alejaron del campo de la gloria, de esperar es que cuando aquel recoge en abundancia los laureles que supo adquirirse sin riesgo de que nadie le dispute ofrenda tan merecida, procure seguir la huella que le dejó trazada, hasta ver ornadas sus sienes con la corona de artista, lejos de defraudar a sus compatriotas sucesivos triunfos de otro genio Salmantino, hoy, como Doyagüe en su

vida, oscurecido y olvidado. Otro joven discípulo del Señor Olivares, el Señor D. Martín Sánchez Allú, también originario de esta capital, se ha dado a conocer por su relevante mérito en muchas otras de la Península; y he aquí cómo Salamanca, en todos tiempos célebre, puede aún vanagloriarse de que solo en un ramo de las bellas artes posee elementos a propósito para ennoblecerla.

Ruego a VV, Señores Redactores, se sirvan dispensarme la libertad de distraer su atención en gracia del loable fin a que se encamina este artículo, que no es otro que el de tributar el último testimonio de mi respeto a la buena memoria del ilustre Salmantino, el Señor Doyagüe, excitar la aplicación de sus dignos discípulos y sucesores, y procurar con esto la gloria y esplendor de la ciudad en que resido, dando a conocer una fracción estimable de sus hijos predilectos. Queda de VV. muy atento y obsequioso servidor A. S. M. B.

Salamanca, 1º de Mayo de 1843.- Benito Ramón Losada.

Documento 3. Biografía de Gil Sanz

[Gil Sanz, A. *Semanario Pintoresco Español* 29/03/1846, p. 102-103].

BIOGRAFÍAS ESPAÑOLAS

DON MANUEL JOSÉ DOYAGÜE

MAESTRO DE CAPILLA DE LA CATEDRAL DE SALAMANCA

Tan apresurada va la vida en estos tiempos, que ya no nos permite aguardar con paciente sosiego la madurez de las cosas. El vapor es la personificación de la época; por él se camina y se vive. Escalamos el poder un día, tocamos la opulencia en el breve giro de una jugada de bolsa, intentamos encumbrarnos a la gloria literaria con un artículo de periódico, y aspiramos a legar nuestro nombre a la posteridad en dos o tres columnas de una biografía. La historia es muy lenta y concienzuda para fijar nuestros móviles deseos: por eso la biografía es el término de los anhelos de tantas nulidades y medianías.

Extraño parecerá por cierto que nos hayan ocurrido semejantes reflexiones al empezar este pequeño artículo: pero la censura que envuelven no es por fortuna aplicable al hombre, cuya vida vamos a rasgar. Escasa o más bien privada de incidentes y peripecias dramáticas, es la de un eminente artista, fallecido en edad avanzada sin haber soñado en esa vida ruidos a que desdeña el sublime temple de su alma, es la del antiguo Maestro de capilla de la catedral de Salamanca, a quien hace muchos años llamaba la Gaceta *el Néstor de la armonía sagrada*.

Nació D. Manuel José Doyagüe en Salamanca, el día 17 de febrero de 1755. Hijo de un honrado artífice platero, dió a conocer en breve que no había Dios formado su genio para consumirse en la humilde condición de su padre. No permitía a estos su escasa fortuna dedicarle a los estudios, mas una feliz inspiración les movió a colocarle en el colegio de niños de coro, eligiendo así sin saberlo el único camino por donde podía avanzar y desplegarse el elevado genio de su hijo. Muestras apenas creíbles dio en su capacidad, y así fue que a los 26 años cuando su maestro D. Juan Martín, cesó de dirigir la Capilla quedó encargado de ella interinamente; y casi al mismo tiempo se le confió en la Universidad la cátedra de Música, que por entonces solo conservaban Salamanca, Oxford y Bolonia. Poco después en 1789, previa una rigurosa oposición le nombró el Ilmo. Cabildo *Maestro de Capilla* en propiedad; elección que fue festejada por la juventud estudiosa con odas que aun se conservan, y que si no merecen mucho por su mérito literario, demuestran al menos el general aprecio que al joven maestro se dispensaba. Aquí puede decirse que concluyeron las escenas de la vida de Doyagüe. Sencillo en sus maneras, virtuoso como particular y como sacerdote, abstraído de toda sociedad, y de genio por tanto algo duro, pasó su larga vida poco conocida, y sin ambicionar los aplausos de la fama. Solamente salió de su retiro para dirigir en la Capilla Real un magnífico *Te Deum* cantado con motivo del feliz alumbramiento de la Reina Doña Isabel de Braganza. También se cantó en la misma Capilla en 1830 su gran misa a ocho con toda orquesta: oyéronla, lo mismo que el *Te Deum* ilustres profesores, y llenos de entusiasmo confesaron que difícilmente podría subir más arriba el talento humano. En 1831 fue condecorado con el título de Maestro honorario del Conservatorio de Música.

La vida y la historia del artista están en sus obras, y Doyagüe ha dejado muchas y muy brillantes páginas. Profundo y filosófico en sus composiciones precedió e inauguró en ellas esa revolución, o nuevo espíritu que distingue a la música moderna. Su alma religiosa y sublime, empañada en las grandezas de Dios, y entusiasmada con la majestad de los cantos bíblicos, halló el verdadero carácter de la armonía sagrada. Arrebatan las olas de sus conciertos, elevan el alma al Criador, purificada como los aromas que se queman al pie de los altares; ni una sola idea, ni una sola reminiscencia profana se encuentra en las partituras de Doyagüe. Su obra maestra es un *magnificat* a ocho con instrumentales, órgano obligado; nada hay en él que no sea admirable. El corazón se conmueve y penetra, sin necesidad de las palabras, el misterio de aquella armonía; y cuando se lleva al versículo “*deposuit*

potentes de sede, et exhaltavit humile” aquella música vigorosa patentiza el poder y justicia de Dios que reduce a polvo la soberbia de los poderosos, y ensalza la humildad de los pequeños. Otros dos *magnificat*, lamentaciones, cuatro misereres, uno de ellos enviado en 1828 o 29 a Rossini cediendo a sus instancias, tres misas, varios salmos, un oficio de difuntos, en el que es de admirar la primera lección, forman parte del largo repertorio de sus obras.

La generación actual corre más a los teatros que a los templos; por eso no se edificarán ya suntuosas basílicas ni se compondrán misas como las de Doyagüe. ¿Será esta la causa de que haya muerto oscurecido, de que el olvido empiece a tender su velo sobre tan ilustre nombre?...En el cementerio de Salamanca pueden ver los curiosos una losa de mármol que “el Ayuntamiento constitucional de 1843 dedicó al mérito eminente y modesto” bajo de aquella losa descansa el cuerpo de D. Manuel José Doyagüe, y a su lado encierra una cajita el original del famoso *magnificat*. También en un rincón poco frecuentado de la ciudad se lee en otra piedra *calle de Doyagüe*. Esos fueron los tardíos obsequios tributados al profesor que vivió humilde y apenas conocido.

A GIL SANZ.

Documento 4. Biografía publicada en 1855

[Gil Sanz, A. y Aguado, A: “Biografía de D. Manuel José Doyagüe, maestro de capilla de la catedral de Salamanca”. *GMM*, año 1º, nº 41, 11/11/1855, p. 324-325].

Nació D. Manuel José Doyagüe en Salamanca, el día 17 de febrero de 1755. Hijo de un honrado artífice platero, dio a conocer en breve que no había Dios formado un genio para consumirse en la humilde condición de sus padres. No permitía a estos su escasa fortuna dedicarle a los estudios; más con feliz inspiración les movió a colocarle en el Colegio de niños de coro que había en la catedral, eligiendo así, sin saberlo, el único camino por donde podía avanzar y desplegarse el elevado genio de su hijo. Muestras apenas creíbles dio de su capacidad, y así fue a los veintiséis años, cuando su maestro D. Juan Martín cesó de dirigir en 1781 la capilla, quedó encargado de ella interinamente, y por el mismo tiempo se le confió en la universidad la cátedra de música, que por entonces sólo conservaban Salamanca, Oxford y Bolonia. Poco después, en 1789, previa una rigurosa oposición, le nombró el Ilustrísimo cabildo maestro de capilla en propiedad; elección que fue festejada por la juventud estudiosa con odas que aún se conservan, y que si no merecen mucho por su estilo literario, demuestran al menos el general aprecio que al joven maestro se dispensaba. Aquí puede decirse que concluyeron las escenas de la vida de Doyagüe sencillo en sus maneras, virtuoso como particular y como sacerdote, abstraído de toda sociedad y de carácter algún tanto duro, pasó su larga vida en el retiro y sin ambicionar los aplausos de la fama. Solamente salió de su aislamiento en 1817 para dirigir en la Capilla Real un magnífico Te Deum, cantado con motivo del feliz alumbramiento de la Reina doña Isabel de Braganza. También se cantó en la misma capilla en 1830 su gran Misa a ocho voces con orquesta; oyéronla, lo mismo que el Te Deum, ilustres profesores y, llenos de entusiasmo, confesaron la sublimidad de su talento. En 1831 fue condecorado con el título de maestro honorario del Conservatorio de Música de Madrid. La vida y la historia del artista están en sus obras y Doyagüe ha dejado muchas y muy brillantes páginas. Profundo y filosófico en sus composiciones, precedió e inauguró en ellas esa revolución o nuevo espíritu que distingue a la música moderna. Su alma religiosa y sublime, empapada en las grandezas de Dios, y entusiasmada con la majestad de los cantos bíblicos, halló el verdadero carácter de la armonía sagrada. Arrebatan los olas de sus conciertos y elevan el alma al Criador, purificada como los aromas que se queman al pie de los altares; ni una sola idea, ni una sola reminiscencia profana se encuentra en las partituras de Doyagüe. Su obra maestra es un *magnificat* a ocho voces con instrumental y órgano obligado; nada hay en él que no sea admirable. El corazón se conmueve y penetra, sin necesidad de las palabras, el misterio de aquella armonía; y cuando se llega al versículo “Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles”, aquella música vigorosa patentiza el poder y justicia de Dios, que reduce a polvo la soberbia de los poderosos y ensalza la humildad de los pequeños. Otros dos *Magnificat*, lamentaciones, cuatro misereres, uno de ellos enviado en 1829 a Rossini, cediendo a sus instancias, misas, varios salmos, un oficio de difuntos, en el que es de admirar la primera lección, forman parte del largo catálogo de sus obras.

La generación actual corre más a los teatros que a los templos; por eso no se edificarán ya suntuosas basílicas, ni habrá ocasión de componer misas como las de Doyagüe. ¿Será esta la causa de que haya muerto oscurecido, de que el olvido empiece a tender su velo sobre tan ilustre nombre?...En el cementerio de Salamanca pueden ver los curiosos una losa de mármol que “el ayuntamiento de 1843 dedicó al mérito eminente y modesto”: bajo aquella losa descansa el cuerpo de D. Manuel José Doyagüe, que falleció el día 18 de diciembre de 1842; a su lado encierra una cajita el original del famoso *Magnificat*. También en un rincón poco frecuentado de la ciudad se lee en otra piedra *calle de Doyagüe*.

Estos son los únicos obsequios tributados al excelente maestro, el cual vivió humilde y apenas conocido

A. Gil Sanz y A. Aguado

Catálogo de las obras que existen del maestro de capilla Doyagüe:

Magnificat a 8 voces con orquesta y órgano obligado

Ídem a 4 voces con orquesta

Ídem a 8 voces con orquesta en re natural mayor

LAMENTACIONES de Semana Santa: la primera del miércoles y la primera del viernes están escritas a 8 voces; la tercera del miércoles es a solo de contralto obligada de piano; la del jueves de tenor también obligada; estas son las que se consideran superiores.

TRES MISERERES en tono de mi bemol mayor. Uno de ellos enviado a Rossini a instancia suya en el año 1829, mandándole este célebre compositor una carta laudatoria por obra tan magnífica. Se le conoce con el nombre de Miserere grande de Doyagüe.

Otro MISERERE más ligero en fa natural mayor

MISA GRANDE en sol natural mayor a 8 voces, con orquesta y órgano obligado; esta obra se la mandó a Madrid a su amigo D. Dionisio Aguado (guitarrista) en 1819, a quien distinguía mucho con su amistad.

Misa en fa; OTRA Ídem en la, OTRA en si bemol

SALMOS DE VÍSPERAS para todas las festividades

OFICIO DE DIFUNTOS a cuatro voces, coro y orquesta

MOTETE DE DIFUNTOS "Peccantem me quotidie" a cuatro voces con acompañamiento de cuarteto, en fa natural mayor.

GENITORIS tiene varios, entre ellos uno de flauta obligada, a 4 voces, tono de do natural mayor de un mérito especial

Una infinidad de SALMOS, MOTETES, VILLANCICOS, ARIAS, DÚOS, CUARTETOS y una proporción de sus primeras composiciones de que no debe hacerse mención por su escaso mérito, como sucede generalmente con las obras de todo principiante.

Documento 5. Historia de la Música Española de Soriano Fuertes,

Soriano Fuertes, M. *Historia de la música española desde la venida de los fenicios hasta el año 1850*, vol. IV, Madrid: 1959, p. 246-249.

Don Manuel José Doyagüe, este genio privilegiado de la música sacra, y cuyas obras son de admiración de nacionales y extranjeros, por la sencillez y sublimidad en sus cantos, y la profundidad en sus combinaciones armónicas; nació y murió en la ciudad de Salamanca, emporio de las ciencias y guía luminoso de los grandes talentos que en todos los ramos del saber humano ha tenido la nación española.

De niño de coro de la Catedral de Salamanca, subió Doyagüe a dirigir interinamente la Capilla de música el año de 1781, a los 26 años de edad, por la imposibilidad de su maestro D. Juan Martín: confiriéndosele al mismo tiempo la cátedra de música, que únicamente conservaban las Universidades de Salamanca, Bolonia y Oxford.

Habiendo dejado esta vida transitoria por la eterna de los justos el virtuoso anciano maestro Martín, el año de 1789, se fijaron los edictos para las oposiciones del magisterio vacante, y fue elegido el joven Doyagüe maestro en propiedad por sus brillantes ejercicios; cuya elección fue celebrada en Salamanca con bellas composiciones poéticas, entre las que descolló la Oda escrita por D. Francisco Prieto de Torres, profesor entonces de Teología de aquella Universidad.

Doyagüe fue, sin duda, el primero que inició la revolución de ideas en la música sagrada, con la profundidad del filósofo y la libertad del genio, como más tarde la hizo en la dramática europea el atrevido genio de Rossini. Pero Doyagüe, dedicado exclusivamente al desempeño de su magisterio, y a la educación de sus discípulos, no dio importancia a sus obras, siendo únicamente conocido el gran mérito de ellas en Salamanca y provincias limítrofes, hasta el año de 1816 (sic), que fue llamado a la Corte a dirigir su magnífico Te Deum cantado en la Real Capilla en celebridad de haber salido con felicidad de su estado interesante la Reina Doña Isabel de Braganza. Entonces se reconoció en Madrid el genio de Doyagüe, mas no quedó asegurado su gran mérito, hasta que un maestro extranjero le dio su sanción después de haber oído el año de 1830, en la Capilla de nuestros monarcas, la gran Misa a ocho voces e instrumentos. El ilustre extranjero que celebró a Doyagüe, fue Joaquín Rossini, escribiéndole una carta de noble elogio, y pidiéndole alguna de sus obras que al instante le fueron remitidas. Desde

entonces, se entabló una correspondencia fraternal entre los dos genios músicos, porque los dos se comprendieron y admiraron, sin mezquina adulación, y sin innoble envidia.

Hablándonos del ilustre Doyagüe, el M. C. de la catedral de Logroño D. Blas Hernández, entre otras cosas dice lo siguiente: “Habiendo oído Rossini en la Capilla Real de Madrid algunas obras suyas, manifestó deseos de ellas, como efectivamente se las llevó a Paris, y hoy figuran en su papelera de Bolonia, donde habiéndolo visitado un amigo mío de Tudela, hace pocos años, vio sobre su piano la partitura de un miserere de Doyagüe, con quien ha seguido hasta su muerte una correspondencia muy frecuente. ¡Qué ideas tan brillantes las de este Maestro Español! ¡Qué inspiraciones tan oportunas! ¡Qué cantos y motivos tan adecuados al espíritu de la letra!- ¡Qué caminar su música desde el principio al fin interesando! ¡Qué sencillo a veces, pero qué grandioso en sus frases! Por ejemplo, su motete Q Salutaris a siete voces, escrito en su jardín, junta a la Puerta de San Pablo en hora y media, dejó asombrados, cuando se ejecutó a todos los que lo oyeron! No se puede analizar ninguna obra de Doyagüe sin anonadarse, es decir, sin reconocerse un pigmeo al lado de aquel gigante compositor”.

En efecto, nosotros poseemos la partitura de un Te Deum a cuatro y a ocho voces, con toda orquesta y órgano obligado, escrito por Doyagüe el año de 1818, y en él se revela la colosal figura de su autor en el arte.

Entre las obras más notables de este gran maestro, se halla en primera línea un magnificat a ocho voces con instrumental y órgano obligado y después dos Te Deum, tres misereres, tres misas grandes con orquesta y órgano obligado, dos magnificat a 4 y a 8 voces; dos lamentaciones primeras de miércoles y viernes santo, la 3ª del miércoles de contralto, la del jueves de Tenor, con acompañamiento de piano; y un gran número de salves, motetes, genitoris, villancicos, arias, dúos, cuartetos, etc.

Doyagüe murió en Salamanca el día 18 de Diciembre de 1842, y el día 26 de abril del 43 el ayuntamiento de dicha ciudad dispuso unas grandes exequias en memorial de tan ilustre maestro, ejecutándose por todos los profesores que había en la capital, su gran Oficio de Difuntos. Dentro del féretro se depositó en una caja de plomo y lata, el original de su gran obra: el magnificat, el discurso que pronunció, terminada la misa, D. Salustiano Ruiz, una de las papeletas de convite y el acta del ayuntamiento.

La calle donde habitó el sublime compositor salamanquino, que llevaba por nombre calle del Lacre, se le cambió el rótulo denominándola Calle de Doyagüe, y en la lápida que cubre los preciosos restos de tan ilustre artista, se lee la inscripción siguiente:

Al mérito eminente

[...]

El Ayuntamiento Constitucional

Año de 1843

Llor eterno al Ayuntamiento de Salamanca, por haber sido el primero, y creemos el único, que ha pagado un justo y digno homenaje a la momia de un hombre eminente, dejando a las edades venideras un monumento de ilustración para los que le levantaron, y de gloria para el arte y para la Patria. Si de este modo se portaran todas las corporaciones municipales, y las secundaran los gobiernos, otra cosa fuera España, cuna de tantos ingenios, y de otro modo seríamos respetados por las naciones extranjeras.

Documento 6. Biografía publicada por Fétis

Fétis, F.J: *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*. Tome 3. París 1860-68, p. 52-53.

DOYAGÜE (D. MANUEL-JOSÉ), compositeur espagnol, naquit à Salamanque le 17 février 1755. Fils d'un artisan de cette ville, il semblait destiné à la modeste condition de son père; mais ses heureuses facultés en décidèrent autrement. Trop pauvres pour lui faire suivre le tours d'études de l'université, ses parents eurent la bonne pensée de le faire admettre parmi les enfants de chœur de la cathédrale, et le jeune Doyagüe apprit au collage de la maîtrise la musique théorique et pratique, ainsi que les lettres latines. Il était âgé de vingt-six ans lorsque son maître de musique et de composition, D. Juan Martin, maître de chapelle de la cathédrale, se retira en 1781; Doyagüe fut désigné pour lui succéder, et dans le même temps on lui confia la chaire de musique de l'université. Il était ecclésiastique et chanoine de la cathédrale; mais, d'un caractère peu sociable, il ne voyait personne, et sa longue vie s'écoula dans une retraite absolue. Passionné pour l'art, il était incessamment occupé de la composition de ses ouvrages; mais, sans ambition de renommée, il ne cherchait point à les répandre, se contentant de les faire exécuter dans son église. De là vient qu'il était à peine connu de ses compatriotes, lorsqu'en 1813 il consentit à se rendre à Madrid pour diriger l'exécution d'un *Te Deum* de la plus grande beauté qu'il avait composé à l'occasion de l'heureux accouchement de la reine. En 1830 on chanta dans la

même chapelle une messe de Doyagüe, à 8 voix réelles avec orchestre, dont la beauté excita l'enthousiasme des artistes. L'effet de cette composition fit décerner à son auteur le titre de maître honoraire du Conservatoire de Madrid, en 1831. Le chef-d'œuvre de cet artiste remarquable est, dit-on, un *Magnificat* à 8 voix, avec orchestre et orgue obligé. En 1829 un de ses *Miserere* fut envoyé à Rossini, qui, frappé de l'originalité des idées et de l'élévation du style, écrivit à Doyagüe une lettre flatteuse de remerciements et d'éloges. Ce maître, décédé le 18 décembre 1842 à l'âge de 87 ans, a été enterré avec pompe au cimetière de Salamanque ; un tombeau en marbre lui a été élevé, et l'on y a déposé, à côté de ses restes mortels, l'original de son célèbre *Magnificat*, dans une cassette recouverte en plomb. Parmi les productions de Doyagüe on remarque : 1° Le *grand Magnificat* dont il vient d'être parlé. 2° Un autre *Magnificat* à 4 voix et orchestre. 3° Un troisième idem à 8 voix avec instruments, en ré. 4° Des *Lamentations* pour la semaine sainte. 5° Trois *Miserere*, en mi bémol, parmi lesquels se trouve celui qui fut envoyé à Rossini. 6°. D'autres *Miserere* en style plus léger, à 4 voix, en fa. 7°. Une messe solennelle à 4 voix, en fa. 9°. Deux autres idem, en la. 10°. Une autre idem, en si bémol. 11°. Les psaumes de vêpres pour toutes les fêtes. 12° Office des Morts à 4 voix, avec accompagnement de deux violons, alto et basse, en fa. 14°. Plusieurs *Genitori*. 15°. Un grand *Te Deum* à 8 voix et orchestre. 16°. Un nombre immense de psaumes, motets, *villancicos*, airs, dues et quatuors d'église, en toute sorte de combinaisons de voix et d'instrumentation. Le style de Doyagüe est une alliance des formes sévères avec les tendances harmoniques de la musique moderne.

Documento 7. *Historia de Salamanca de B. Dorado*

“D. Manuel Doyagüe, famoso músico salmantino”. En: *Historia de la ciudad de Salamanca*, que escribió D. Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad. Salamanca: Editor D. Ramón Girón, 1861, p. 546-547.

D. Manuel José Doyagüe, nació en Salamanca en 17 de Febrero de 1755, fue su padre Manuel, artífice platero, y su madre Bernarda Jiménez.

Desde muy niño entró a cantar en la Catedral bajo la dirección del maestro de capilla D. Juan Martín, mostrando desde luego el genio extraordinario de que estaba dotado para este arte. Siguió en la carrera de la música sagrada, hasta el año de 1781 que se jubiló su maestro y se encargó Doyagüe del magisterio de capilla en la catedral y de la cátedra de música que daba la universidad, en la que fue su último maestro. Por entonces comenzó a mostrar la originalidad de sus brillantes composiciones.

En el año de 1817 dirigió en la Capilla Real de Madrid su magnífico *Te Deum*, en acción de gracias por el feliz alumbramiento de la reina Doña Isabel de Braganza, y tan grata fue la impresión de aquella música, que desde entonces corrió el nombre de su autor entre los grandes compositores.

En 1831 fue honrado por el rey con el título de Maestro del Conservatorio, distinción que solo se concedía a los más eminentes profesores, como Espinola y Rossini.

Muchas y ventajosas proposiciones se hicieron a Doyagüe para que luciese en otros puntos su talento musical, pero su extremada modestia no le permitió abandonar su patria, y murió el año de 1843 en esta ciudad, dejando escrita mucha y excelente música, que no quiso publicar en vida, y buenos discípulos.

El Ayuntamiento, en memoria de tan ilustre hijo de esta ciudad, dispuso que la calle de Arce donde murió, se llamase desde entonces de Doyagüe, y además que la urna o nicho del cementerio sea perpetua, a la cual se puso la siguiente inscripción:

Al mérito eminente y modesto.

(...)

Año de 1843.

Documento 8. *Biografía de 1866*

González Llana, M: “D. Manuel José Doyagüe: su vida, sus obras”. *GMM*. Año 2º. 7/4/1866, p. 107-108.

La Sagrada Escritura une el origen de la música al de la especie humana, reconociendo que es el medio más natural para expresar y revelar los sagrados afectos de un modo más íntimo, más completo, más solemne que la palabra hablada. En el pueblo de Dios estaba identificada la música con la poesía

sagrada, si podemos llamar con el nombre de arte musical un canto grandioso, grave y majestuoso, es cierto, pero que no estaba sujeto a ninguna de las leyes de la armonía, ni los intervalos se habían fijado de un modo determinado como hoy, sino que estaba a merced y al arbitrio del artista, el cual sólo se servía de este elemento como de un adorno a la declamación, como de un medio de evitar la monotonía.

En el templo de Jerusalén, el canto era una verdadera lectura musical, que variaba según el fondo del texto que se cantaba, y podía llamarse *cantilatio*, más bien que *cantus*, propiamente dicho, no había más que algunos pasos, que fácilmente se hubieran dado por el pueblo judío, que contenía en sí mismo, como todos los pueblos de la tierra, el germen de su progreso; pero, sin embargo, la música quedó estacionada en este punto; pues la religión, que prohibía severamente el cultivo de las artes plásticas, fijó también de un modo infranqueable los límites a que había de ajustarse el lenguaje que ponía en relación al hombre con el Supremo Hacedor.

En la historia del pueblo judío háblase, es cierto, de mejoras hechas en el canto divino en los tiempos de David y de Salomón; pero éstas no atañían al fondo de la música, sino que se habían restringido a la forma de la declamación, al aumento de las masas corales, y sobre todo a la educación preparatoria, necesaria para comprender bien la tradición, e interpretarla lo más fielmente que fuese posible.

En los demás pueblos la música adquirió gran desarrollo, lo mismo que las artes plásticas y del diseño; y de igual modo que la Iglesia cristiana, al lado del elemento judío convertido, admitió todos los demás elementos del paganismo, adoptó todas las formas de expresión, sin olvidar, no obstante, sus primeros orígenes, que radicaban en el antiguo canto sencillo y majestuoso.

A través de diversas vicisitudes, la música religiosa fue tomando y admitiendo todas las formas de la profana, distinguiéndose exclusivamente de esta, por el fondo, que se derivaba de los pensamientos e ideas que trataba de expresar. En este género brillaron con especialidad los músicos españoles desde tiempos muy antiguos, cuyas obras, desconocidas en su mayor parte, yacen en el polvo de los archivos de las catedrales, y de donde acaso el tiempo las sacará para reanudar nuestra tradición artística, interrumpida en este punto, por desgracia, como en los demás que forman nuestro desarrollo intelectual y artístico, para desgracia del arte y de la ciencia nacionales.

Llamar la atención sobre aquellos maestros, que en un modesto rincón se entregaban con entusiasmo y fe a la práctica de su divino arte; contribuir, aunque sea en una limitadísima esfera, a que se fije esa atención en tantas y tan preciosas riquezas artísticas como poseemos en el género de música sagrada, ha sido el objeto que se ha propuesto la GACETA MUSICAL DE MADRID al publicar uno de los notables *Misereres* de Doyagüe, y a nosotros a dar algunos ligeros apuntes acerca de la vida del último doctor en música de la universidad salmanticense, cuya larga existencia fue exclusivamente empleada en la composición de obras musicales sagradas.

Nació D. Manuel José Doyagüe en Salamanca, el 17 de Febrero de 1755, y descendía de una familia de modesta condición, que no pudo darle más que los primeros rudimentos de la educación primaria y colocarle como niño de coro en la catedral de aquella ciudad. Si la situación de los padres de Doyagüe hubiera sido más desahogada, quizá hubiesen encaminado los pasos de su hijo por diferente senda y abierto a su talento distinto camino; pero afortunadamente, la misma necesidad de las cosas colocó a Doyagüe desde sus primeros años en el verdadero centro a que estaba destinado.

En efecto, ya desde los primeros años, y dirigido por el maestro de capilla de la catedral de salamanca D. Juan Martín, reveló el joven alumno las dotes de que se encontraba adornado para el arte de la música, manifestando, no sólo por su asiduidad en el estudio, por su idoneidad en la práctica, sino también por los primeros ensayos que en la composición emprendió, arrastrado por su genio, las extraordinarias facultades con que le había formado la naturaleza para tan sublime arte.

Doyagüe no se contentaba con marchar por la senda que seguían todos sus demás compañeros de estudios, ni con repetir las lecciones del maestro con más o menos perfección y exactitud: nada de eso; impulsado por su genio, aun sin el conocimiento de las leyes de la música, ni de las reglas de la composición, hacía ya un ensayo en el género en que más tarde había de brillar, supliendo con la fuerza del genio la ignorancia de la práctica.

Conforme se iba completando la educación musical de Doyagüe, llamaba la atención de su entendido maestro D. Juan Martín; así es que al ser jubilado éste en 1781, fue Doyagüe el encargado de sustituirle a pesar de que sólo tenía entonces 26 años. Existía todavía por aquella época en la universidad de Salamanca una cátedra de música, resto de lo que se había conservado en la mayor parte de las de Europa, hasta el siglo XVI, y en la actualidad conservan todavía la de Oxford y Bolonia, y poco tiempo después de haber sido nombrado para sustituir en la catedral a su maestro, viose nombrado también para explicar la cátedra de música en la universidad.

Diole este nombramiento motivo y ocasión para desplegar los grandes recursos de su talento, y no tardó su reputación en ser universalmente aceptada en Salamanca. Así, a la muerte de su maestro

Martín, acaecida en 1789, y después de unas rigurosas oposiciones, en donde demostró, además de su genio, los adelantos que en sus estudios había hecho, fue nombrado en propiedad para el cargo de maestro de capilla, que hasta entonces había ejercido interinamente.

Desde este momento, viendo Doyagüe satisfechas sus modestas aspiraciones y realizados los deseos de su vida, dedicose casi exclusivamente al cultivo de la música sagrada, música que conocía, y a la que le atraían tanto sus estudios como su genio. Aislado casi del mundo, llevando una vida tranquila y reposada, encerrado en el círculo de sus inspiraciones, sin que por eso fuera misántropo, todos sus pensamientos, todas sus ideas, todos sus instantes los dedicó a la composición de obras para el culto católico.

Todos los años, en las bóvedas de la catedral de Salamanca, resonaban en las principales festividades los inspirados, magestuosos y melancólicos acentos de las composiciones de Doyagüe, que viviendo casi enteramente separado del mundo del arte, manifestaba en todas sus obras un sello de originalidad y de iniciativa propias, que las hacen tanto más recomendables y dignas de estudio.

Pero por más que el inspirado maestro se encontrase abstraído en sus favoritas tareas, la fama de su talento se había desbordado más allá de los muros de su ciudad natal, y llegaba a la Corte, en donde comenzaban a ser apreciadas sus más notables composiciones.

Manuel G. LLANA (Se concluirá).

Año 2º. 21/4/1866, p. 116.

En 1817, cuando en la capilla del real palacio se solemnizó cual correspondía en la corte de las Españas el alumbramiento de la reina doña Isabel de Braganza, escogiose un *Te Deum* de Doyagüe, que él mismo vino a dirigir, causando un merecido entusiasmo entre todos los oyentes, y recibiendo los plácemes y enhorabuenas de todos los profesores de la corte, que de este modo premiaban al genio fecundo y modesto que aparecía por primera vez en las regiones de la capital de la monarquía. Desde entonces la música de Doyagüe alternó, tanto en la Capilla Real como en los principales templos de Madrid, con la de los principales compositores.

Pero el maestro salmantino, en medio del bullicio de la corte, echaba de menos el tranquilo retiro de su ciudad natal, las naves góticas y los claustros que habían sido siempre el teatro de sus inspiraciones, y por esta causa, aunque en Madrid se abría un nuevo campo a su carrera, no tardó en regresar a Salamanca.

El Sr. D. Salustiano Ruiz, procurador síndico de aquella ciudad, en un discurso que pronunció en los funerales de Doyagüe, se expresó al hablar de él en estos términos:

“Pero otra cualidad más espléndida y sublime que la ciencia y el talento poseía el Señor Doyagüe, la virtud: su alma era tan elevada, que siempre estaba en una región superior a las bajas pasiones que comúnmente atormentan a los hombres. Así despreciaba los honores y condecoraciones que tanto halagan a las almas vulgares, no sentía nunca el tormento de la ambición, y jamás ansió ni aun siquiera la gloria, aunque se sentía dotado de aquel genio privilegiado que le preparaba una reputación esclarecida e inmortal. Su modestia era igual a la elevación de sus talentos, y su alma, rayo desprendido de la divinidad, solo podía vivir en aquella alta esfera de donde había descendido, y a la que nuestro pensamiento es irresistiblemente arrastrado por su música divina y encantadora”.

En 1831 fue nombrado maestro honorario del Real Conservatorio de música, distinción tanto más honrosa, cuanto que en aquella época sólo se concedió a celebridades, tales como Rossini y Spínola; pero ni esto ni el haber estado en correspondencia Doyagüe con el gran maestro, cuyo nombre ocupa uno de los principales puestos en la categoría del moderno arte musical, fue suficiente para hacerle volver a salir de su retiro.

En muchas ocasiones, y en las horas en que en la catedral no resonaban los sonidos del órgano ni de la orquesta, ni el profundo y grave son de las preces dirigidas al Eterno, el curioso viajero o el asiduo devoto que recorriesen el templo podían ver a un venerable anciano arrodillado en la parte más oscura de una de las más retiradas capillas, sumido en la más profunda contemplación. Era Doyagüe, que llamaba a la inspiración en medio del silencio y a la dudosa claridad que penetraba por alguna ojiva y estrecha ventana.

Poco antes de su muerte tuvo ocasión de escuchar alguna de las piezas más notables de la música profana, cuya existencia casi ignoraba. Habiéndose fundado en Salamanca una sociedad filarmónica, titulada de Santa Cecilia, los socios, casi todos discípulos de Doyagüe, celebraron una sesión musical para festejarle. Además de una de las mejores composiciones del maestro español, se ejecutaron algunas de las más inspiradas piezas de las óperas de Rossini, Bellini y Donizetti. Al escuchar Doyagüe aquellas inspiradas melodías, al sentir aquellos cantos llenos de frescura y de pasión, sintióse poseído de un febril entusiasmo que hizo humedecer sus ojos con lágrimas de placer. Un mundo hasta entonces desconocido se abría ante la vista de aquel genio que poco tiempo después (1843) había dejado de existir.

El día de su muerte fue de sentimiento y duelo para Salamanca. Hicieronse solemnes honras fúnebres, y sobre la lápida de sus sepulcro se colocó la siguiente inscripción:

Al mérito eminente y modesto,
[...]

Año de 1843.

De ningún modo creemos poder terminar mejor estos ligeros apuntes que haciendo aquí un breve resumen de las principales obras de Doyagüe. Helas aquí:

Magnificat, a ocho, con instrumental y órgano obligado, por *Elafa*, cuyo original autógrafo se halla depositado en su urna, encerrado en una caja de zinc. Esta es la principal obra de Doyagüe, llena de inspiración y de saber, y que respira majestad y grandeza en todas sus partes.

Varios *Misereres en mi bemol*, entre ellos uno enviado al célebre Rossini a su instancia hacia los años de 28 o 29, y que mereció la más completa aprobación de parte de este insigne maestro.

Una misa grande en *sol*, tercera mayor, a ocho, con toda orquesta y órgano obligado: obra en extremo perfecta y acabada.

Otra por *Elafa*, más ligera, pero de gran mérito. Ésta y la anterior se cantan en la Capilla Real algunas veces.

Otra en *la*, tercera mayor, y finalmente, otra en *si bemol*, tercera mayor; ambas ligeras, pero de verdadero valor.

Salmos de vísperas para todas las festividades, entre los que merecen especial mención el *Lauda de Jerusalem* a cinco de contralto con órgano obligado por *sol*, tercera mayor; *Dixit dominus* a cinco de tenor por *fa*, tercera mayor; *Laetulus* (sic) a cinco, también para tenor, por *re* tercera mayor. *Beatus vir* a cinco para contralto por *do*, tercera mayor, y *Credidi* a ocho por *si bemol* tercera mayor, llenos todos de incomparables bellezas.

Los Salmos primero y tercero del primer nocturno de la Asunción de Nuestra Señora a ocho, uno por *re*, tercera mayor y otro por *mi bemol*. Los salmos primero y tercero de la nona (para la Ascensión) a ocho, con órgano obligado, el uno por *re* tercera mayor, y el otro por *do*, también tercera mayor, llenos de brillantez y pasión religiosa.

El *Te Deum*, compuesto en acción de gracias por la conclusión de la guerra de la Independencia, que se ejecutó en la Capilla Real, bajo la dirección de Doyagüe, y que mereció la unánime aprobación de los más distinguidos profesores.

Un *Oficio de difuntos* por *Elafa*, bueno, especialmente la primera lección, y especialmente la palabra *dormian*,

Un *Motete de difuntos, pecantem me quotidie* a cuatro, con violines y acompañamiento, por *fa*, tercera menor de sorprendente efecto.

Varios *Genitoris* (sic), muchísimos salmos, arias, tercetos, cuatro motetes, villancicos al Santísimo Sacramento, al Nacimiento de Nuestro Señor, a la Adoración de los Reyes, a la Virgen, etc., etc.

Haríamos indudablemente larga con exceso esta relación, si hubiéramos de enumerar una por una, la multitud de obras que se debe a la incansable inspiración de Doyagüe y a su laboriosidad; pero aquellos que se interesen por esta clase de estudios, las encontraran todas, según creemos, en el archivo de la catedral de Salamanca, esperando, sin duda, el día en que puedan multiplicarse por medio de la calcografía para que de este modo constituyan la imperecedera aureola de gloria de su ilustre autor.

Manuel G. LLANA

Documento 9. El Genio

García Martín, L: “El genio”. En: *Boletín eclesiástico de los obispos de Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Año 19, núm. 6º. Viernes 15 de Marzo de 1872, p. 88-94. Salamanca, Imprenta de Oliva.

EL GENIO
Últimos días de Doyagüe

Era un día del año 1841: D. Manuel Doyagüe, maestro de Capilla de la Santa Basílica Catedral de Salamanca y antiguo profesor de música en su célebre Universidad³, se hallaba en su modesta vivienda, hundido en el fondo de un sillón, la barba inclinada al pecho, demacrado, pálido como la muerte, envuelto en un balandrán que le cubría desde los hombros hasta los pies, cubierta la cabeza y frente por un gorro negro de seda, las manos enlazadas por sus huesosos dedos, tocaba ya a los 87 años; sus sentidos entorpecidos por el cansancio, caminaban a su abolición; su genio tan rico en otro tiempo en producciones, se hallaba encadenado sin duda en su cerebro por la debilidad natural de todos los órganos. Estaba enteramente abstraído, indiferente a cuanto le rodeaba: el deseo de gloria, el amor propio, el fuego de su numen se hallaba casi extinguido.

De pronto penetraron en su habitación dos personas: el uno era el músico mayor del provincial de Oviedo, D. Francisco Piñeiro, que se hallaba de guarnición en esta Ciudad: y el otro un profesor de la misma que había sido dirigido muchas veces por el Sr. Doyagüe, y otras tantas había admirado sus obras.

El bello carácter del Sr. Piñeiro, sus buenos conocimientos en música, la circunstancia de haber empezado su carrera en el colegio de Seises de la Catedral de Oviedo, de la que fue organista después, le hicieron muy digno del aprecio y consideración de cuantos tuvieron el gusto de tratarle mientras permaneció en esta población. Entusiasta por el género de música sagrada y mucho más por la del maestro salmantino, deseó a su llegada conocerle. Se trató de retraerle de esta idea en vista del lamentable estado anteriormente descrito.

Habiendo oído al poco tiempo el magnífico Te Deum compuesto con motivo del alumbramiento de D^a. Isabel de Braganza⁴, fue tal su entusiasmo, que manifestó grandes deseos de ver al célebre compositor. Es preciso, decía, que ya que el destino me ha traído al centro de donde parten y se difunden los rayos de ese brillante genio, pueda yo siquiera contemplarle, y pueda ofrecer mis respetos a ese gran profesor cuyas composiciones son inimitables. ¡Qué riqueza, qué gravedad, qué dulzura! ¡No es posible oír una partitura que contenga tal unción religiosa, tal misticismo en sus melodías, tal magnificencia en sus cantos, tal armonía en sus acompañamientos! Indudablemente Doyagüe es el primer profesor de música sagrada del siglo XIX, como lo ha considerado Rossini. “Así es indispensable que yo lo vea, se lo suplico, decía al joven que le acompañaba, pues si Vd. no accede, iré yo solo”.

Fue, pues, preciso consentir a tales instancias, encontrándose dolorosamente impresionados al penetrar en la estancia del gran músico y hallarle en la referida situación. Repuestos de tan desagradable impresión, le dirigieron la palabra saludándole; el maestro, levantando apenas los ojos, les preguntó con débil voz quiénes eran y a qué iban; contestáronle de la manera más afectuosa que deseaba verle aquel caballero, que era un profesor de música que había recorrido la Italia y la Alemania, había enriquecido su inteligencia con buenas ideas logrando estar al alcance del gran desarrollo del arte y que admirador y entusiasta de sus brillantes producciones deseaba tener la honra y el placer de saludarle. Nada contestó, permaneció en su magnética actitud e indiferente a todo. Trataban de retirarse conmovidos al verle en semejante estado, mas al notar abierto el incompleto piano de que se había servido para consultar las deliciosas armonías de sus admirables producciones, les sugirió la idea de tocar en disonancia las enmohecidas cuerdas de aquel abandonado instrumento, y ver

³ A los 26 años de edad fue encargado interinamente para dirigir la capilla de música de la Catedral, por haber cesado su maestro D. Juan Martín. Después, en 1789, el Ilmo. Cabildo le nombró en propiedad. a virtud de rigurosa oposición. La juventud escolar solemnizó este nombramiento con varias poesías que se conservan aún. Lo que prueba el aprecio en que ya se tenía al joven profesor. La Universidad le confió también la cátedra de música, cuya enseñanza solo se daba en las Universidades de Salamanca, Oxford y Bolonia, habiendo salido de la primera profesores de reputación europea, tales fueron el renombrado ciego Francisco Salinas, que fue después a enseñar la música a Italia y adquirió gran fama con sus siete libros sobre este divino arte: este músico fue celebrado también por Fr. Luis de León en una de sus poesías, D. Juan Navarro, distinguido compositor, desempeñó la Cátedra de música hasta su muerte, ocurrida a principio del siglo XVII. Sus composiciones se oyen todavía con gusto en muchas catedrales, y especialmente en la de Toledo, Juan del Encina, excelente poeta y buen músico, natural de esta ciudad, de cuya Universidad fue catedrático de música, también fue maestro de capilla en Roma en tiempo del célebre León X, etc.

⁴ A instancia de Fernando VII, fue a Madrid a dirigir en la Capilla Real esta magnífica composición, y a pesar de las brillantes colocaciones con que en la corte y en la misma Roma le brindaron, no quiso abandonar su modesto rincón de esta ciudad, de modo que, tan pronto como concluyó su cometido, regresó a ella viviendo sin ambición de ningún género. En 1831, se condecoró a Doyagüe con el título de maestro honorario del Real Conservatorio de María Cristina, cuyo elegante título se halló abandonado entre otros papeles y su familia conserva en un gran cuadro. También se halló su correspondencia con Rossini, en la que se advierte que este célebre profesor, envidiaba las composiciones sagradas de Doyagüe y le colmaba de elogios.

el efecto que causaba en aquella organización tan delicada en otro tiempo. Se hizo la prueba, quedando admirados al ver las señales de desagrado e incomodidad que el maestro hacía, quien no pudiendo soportar el daño que aquello le causaba, prorrumpió al fin haciendo un gran esfuerzo. “¿Es ese el que tanto sabe?, que se vaya, que se vaya, que deje mi piano”. Volviendo a los pocos instantes a abismarse como anteriormente. Visto esto por el Sr. Piñeiro, vuelve a sentarse al piano y con el gusto y delicadeza con que sabía expresar los sentimientos de su alma, y procurando sacar todo el partido posible de los estensos conocimientos que poseía principió a modular sobre motivos de *La Extranjera* ¡Ah!, ¡qué cambio tan singular notan en el célebre anciano! ¡Parecía que su débil organización adquiría fuerzas al oír aquellas notas tan sublimes, tan melodiosas! Se animaban sus facciones, las arrugas de su frente y rostro, como que querían desaparecer; trata de levantarse, pero le es imposible; lleva sin embargo el compás con pies y manos; quiere absorber toda aquella música tan llena de pasión y sentimiento; cada nota es una gota de rocío, que causa un placer indecible a su espíritu; abre sus ojos, fija sus lánguidas miradas en el pianista, como suplicándole la continuación, y lo grato que le es escucharle, y ven rodar, por último, lentamente abundantes lágrimas por sus mejillas... ¡Ah! era el genio que se agitaba en su mente, y no podía desplegar las alas para volar por el espacio a causa de la inercia de los sentidos ¡Qué reflexiones haría el pobre maestro al conocer su impotencia! Los dos actores de esta pequeña y patética escena se retiraron conmovidos. Ignoraban sin duda que estos fenómenos son muy comunes en los grandes artistas.

Cuando la parca no corta el hilo de la vida repentinamente a un individuo, la agonía demuestra a la vista de un observador atento, filosófico e imparcial, la más completa fotografía de su pasada vida; el alma entonces se muestra tal como fue, bastante algunas horas para manifestar en toda su desnudez el resumen de la existencia más prolongada.

Nunca el hombre goza mejor de su libre albedrío y de infinitas percepciones de su inteligencia que durante la lucha solemne entre la muerte y la vida, o entre el alma y la materia. En esta terrible hora de crisis y de prueba se muestra con sus cualidades morales y sus facultades intelectuales tales como las recibió y las cultivó: así que es sencillo, trivial, grande o pequeño, innoble y perverso, o divino.

El hombre muere generalmente como ha nacido y como ha vivido, conforme al ejercicio de sus facultades innatas y según los medios que en su poder ha tenido. Así es que la hora de la agonía es para algunos consoladora, para otros terrible, muy terrible. ¡Cuántas veces, cuando al lado del lecho funeral hemos admirado el fin triunfante del justo, se nos ha presentado la imagen del piloto que va prevenido contra el naufragio! Porque la muerte tiene terribles lecciones, y sus misterios exigen para ser comprendidos una meditación reflexiva sostenida por la fe; entonces brilla a lo lejos como un faro de esperanza y amor, pero este faro que el hombre religioso entrevé en sus ardientes aspiraciones, es solo una utopía encomiada por el uso, para el que navega a todo vapor por el Océano de los deleites de la tierra y para el impío, escéptico e indiferente.

La muerte es un fenómeno tan natural e inexplicable como el de la vida; sin embargo, cuando se llega al término de tan triste viaje, la ilusión de la vida desaparece, tócase con la mano el riesgo de la posición. Obsérvese bien entonces al hombre, estudíesele, procúrese comprenderle, y se le hallará sumamente horrible, o sumamente admirable según el uso que haya hecho de los dones del pensamiento con que Dios le dotó para hacerle digno de su misión. El más humilde en apariencia ve quizás lo que el soberbio no se hubiera atrevido a preguntar.

La agonía de los grandes y sublimes artistas, de esos que sienten por largo tiempo la llama del genio, que recojen en la tierra y en los cálices de sus mil flores la mil de sus armonías; en nada se parece a la de los hombres cuya inteligencia se ha aniquilado en inspiraciones fantásticas y por consiguiente perecederas. La voz que cantó toda su vida el símbolo divino, muere como el cisne fabuloso de la mitología. El último canto es el más melodioso, porque está tomado del mismo cauce de la inmortal poesía, visible para él solo.

El pobre y sublime Mozart en su lecho de muerte se inspiraba a sí mismo un requiem: diríase que se había reservado esta tarea para la hora en que podía ver la nada de las cosas. Viérase entonces la sombría armonía de la tranquilidad eterna desbordar por sus ojos, y sus movimientos y la agitación de todo su cuerpo, marcaba la medida, fijaba los puntos del órgano, y cuando llegó al punto de partida exhalaba el último suspiro inflando su boca y procurando dejar escrito el ruido arrebatador de los trombones.

Beethoven a la hora de su muerte recobra el oído y la voz que había perdido, y se sirve de ellos para repetir por última vez las dulcísimas melodías que él llamaba súplicas a Dios.

Nuestro célebre e inolvidable Doyagüe muere también como estos grandes artistas. Su espíritu al separarse del cuerpo, canta majestuosamente el fin de su esclavitud con toda la pompa de su fuerza y de su libertad. Cuantas horas dura su agonía las pasa cantando el *Parce Mihi* de su gran oficio de difuntos. Su canto era triste, dulce, poético, tenue. El alma se acercaba a las gradas del trono de Dios y

le entregaba esta ofrenda de su genio, pidiéndole al mismo tiempo misericordia y perdón. *Nihil enim sunt dies mei, cur non tolis peccatum meum*, repetía insistentemente, y su voz crecía entonces, en fuerzas, en entonación y las notas eran llenas, graves, poderosas. Era una plegaria sublime, conmovedora. Era la plegaria del justo. Su vida se extinguía lentamente y cuando ya apenas podía articular las palabras se oían salir de su boca procurando darles la entonación que con tanta sabiduría en su composición él las diera, las *pecavi quid faciam tibi o custos hominum?* terminando en un éxtasis que llevó su alma al cielo. Ya estaba muerto; sin embargo sus ojos conservaban siempre el resplandor y la fijeza propios de los cerebros de los inspirados⁵.

DR. LUCAS GARCÍA MARTÍN, PROFESOR EN MEDICINA DE ESTA UNIVERSIDAD.

Documento 10. El *Miserere* de Matilde Cherner

Rafael Luna (seudónimo de Matilde Cherner). “El Miserere de Doyagüe”, En: *La Moda Elegante*, 28 de febrero (p. 63-64) y 6 de marzo de 1875 (pp. 68-70). Reeditada en: *Revista de España* (Madrid, año decimotercero), Tomo LXXIV- Mayo y Junio, 1880, p. 506-522.

EL MISERERE DE DOYAGÜE

I

Microcosmo llamaron al hombre los hechiceros y alquimistas de los siglos pasados, y jamás fue mejor definido.

El hombre no es, efectivamente, más que un *pequeño mundo* y está sujeto a las mismas leyes que el universo.

Cuando en lucha los elementos parece que quieren turbar la sublime armonía impuesta por Dios a todas sus obras, los cataclismos que producen, no siempre provechosos, tienden siempre a activar, a desarrollar, a vigorizar las fuerzas productoras.

Cuando las pasiones luchan y combaten en el corazón del hombre, de aquel rudo choque suele brotar la chispa divina que alumbra la carrera del genio.

La calma y la felicidad jamás elevaron el alma humana a la altura a que la elevan el dolor, el sufrimiento, la culpa.

Porque la culpa es fiebre del alma, y toda clase de fiebre purifica y regenera.

Si registráramos en la historia de todos, o la mayor parte, de nuestros grandes hombres, hallaríamos siempre al dolor, al infortunio, al pecado, sirviendo de poderoso influjo a su genio.

Hallaríamos siempre que las tempestades más o menos sombrías de sus almas habían hecho brotar la chispa eléctrica, a cuya luz ellos encontraron la senda por donde Dios les mandaba caminar.

Hallaríamos que el que lleva el genio encerrado en su ser como la semilla en la tierra, sin que una vida tranquila e indolente le permite geminar, sintiéndole brotar y desarrollarse cuando el pecho destrozado por el dolor, por el remordimiento, por la injusticia, poniendo en lucha sus pasiones y sacudiendo rudamente su alma, hizo fructificar en ella el sentimiento.

Y desde aquel instante, la modesta monja, el olvidado aventurero, el oscuro estudiante, se convierten en una Teresa de Jesús, en un Hernán Cortés, en un Manuel Doyagüe.

La monja se hace Santa, el aventurero siervo, el estudiante genio.

Corría el año 1774.

La Universidad de Salamanca émula y competidora de las de Oxford, Bolonia y Sorbona, contaba siglos de gloria y esplendor en los que su ciencia y su saber le habían alcanzado imperecedero renombre.

A sus aulas iban a buscar los reyes sus consejeros, los príncipes sus maestros, los papas sus cardenales.

⁵ Falleció a las 6 de la tarde del Domingo 18 de Diciembre de 1842. El Ayuntamiento de Salamanca en sesión de 27 de Enero de 1843, acordó hacerle solemnísimas exequias y costear una losa de mármol con letras de oro, con prohibición de que nadie se enterrase en aquel nicho. El 26 de Abril tuvo lugar este acto, pronunciándose brillantes discursos por algunos de los concurrentes. En el cementerio de esta ciudad léase hace tres años sobre una lápida de mármol con caracteres de oro, esta sencilla inscripción. *El Ayuntamiento constitucional de Salamanca de 1843, al mérito eminente y modesto*. Hace sobre dos años, que vimos con pena exhumar los restos del *Néstor* de la armonía sagrada, del eminente artista Salmantino, del virtuoso sacerdote, Don Manuel Doyagüe y conducirlos al son del *himno del Riego*, á la casa de Ayuntamiento y desde allí remitirlos á Madrid, donde yacen olvidados al lado de otros no menos célebres, esperando su futuro destino.

Cuantos hombres ilustres en ciencias, en armas, en letras, honran a España, otros tantos deben su saber, su virtud, su valor, a la clásica Universidad.

Hoy, no perdido aún del todo su prestigio y aumentado con el infortunio el interés que inspira, acude a ella nuestra juventud, amante de la ciencia y de las glorias de su patria, y no uno solo de nuestros más célebres escritores contemporáneos fue a beber la ciencia en aquel, aún no ha mucho, rico receptáculo del humano saber.

Ente (sic) los alumnos más aventajados de su cátedra de música, cátedra suprimida hoy, de la que fue maestro el célebre poeta y músico salmantino Juan de la Encina, y el no menos célebre ciego Francisco Salinas, del que fue aventajado discípulo Vicente Espinel; entre los alumnos de dicha cátedra, alumno que pronto se había de convertir en maestro, contábase el año que dejamos apuntado, el modesto joven Manuel Doyagüe, que a la sazón no había contado veinte.

Sin que se revelara aún en el aplicado adolescente el sublime compositor, gloria de su patria, y cuyo saber consultó no una vez sola el gran Rossini, ni menos el virtuoso y evangélico sacerdote, hacíase ya estimar y distinguir de sus maestros el joven Doyagüe, por su aplicación, por su docilidad, por su fácil comprensión y exquisito sentimiento.

También, si hubiera sido menos tímido, se hubiera atraído su atención por las sentidas y tiernas melodías, que con tanta facilidad como gracia adaptaba a alguna letrilla amorosa.

Mas esta música profana, y sin verdadero mérito, ni él la creía digna de ser conocida por sus maestros, ni le daba más importancia que la de satisfacer su juvenil inclinación.

Existía, y existe aún entre los muchos conventos de monjas que había en Salamanca, el de Santa Ursula, fundado después de las Cruzadas, y que es uno de los edificios (sic) que por su mérito artístico embellecen la ciudad.

De este convento era monja y maestra de novicias una parienta del joven Doyagüe, que prendada de su natural modestia y sencillez, así como de su amena conversación, quería verle diariamente y le agasajaba con toda la esplendidez autorizada por su rica orden.

El convento de Santa Ursula, más bien que a una orden monacal, pertenece, como las Comendadoras de Santiago y Sancti-Spiritu, a una orden de caballería.

De aquí el lujo con que vivían, cuando gozaban sus cuantiosas rentas, y la regla fácil y suave que observan.

Su hábito es elegante y majestuoso; sus celdas espaciosas y cómodas; su templo rico, severo y grandiosos.

La doble reja del coro, formada de gruesos barrotes de hierro, divide el templo casi en dos mitades, y las miradas de los curiosos pueden sin dificultad penetrar en él

Estas monjas ni se mudan el nombre ni se cortan el cabello cuando profesan, y sin que se ofenda su piedad puede dárseles *don*.

No gastan alguna clase de cilicio, y sus hechos y ropas interiores son tan delicados como permite su haber, así como son suaves sus ayunos y vigiliass.

Su asistencia al coro es corta y poco penosa, y sus rezos igualmente.

El cambio estas monjas siempre se distinguieron por sus labores primorosas, sus conservas y bizcochos, sus preciosas flores de mano y el buen gusto con que en las festividades adornan la iglesia de su convento.

También se distinguen por la finura de su trato, su esplendidez y generosidad, lo cual era causa de que las visitaran cuantas personas se tenían en algo en la ciudad.

Sus locutorios claros, y espaciosos, aunque con doble reja y más de media vara de intermedio entre una y otra, tienen todos su torno para servir el chocolate de dentro a fuera, y la falta de algunos barrotes en ciertos sitios de la reja permite introducir el brazo a aquellos visitantes de más confianza y estrechar la mano de las venerables que, sin sospecharlo siquiera, hace tiempo que practican la flamante moda copiada por nosotros de los franceses, como ellos a su vez la habían copiado de sus vecinos de la Gran Bretaña.

A uno de estos locutorios asistía diariamente Doyagüe, donde su parienta le recibía y obsequiaba con la mayor amabilidad.

Cuarenta años, poco más, tenía la monja, y su aspecto arrogante y elevada estatura eran realzados por el severo y elegante hábito de estameña negro, de cuerpo entallado y amplio vuelo, cuyas mangas perdidas tocaban casi al ribete de la falda, dejando ver otras enteramente ajustadas al brazo.

Su toca blanca, de tela fina de lino, fruncida y rizada, cubría a medias su frente, barba y mejillas, sin que ni por descuido pudiera verse, no ya un asomo de garganta, sino ni el más sutil cabello, prendida cuidadosamente sobre el hábito, cuya escotadura ocultaba.

Su velo de seda negra, graciosamente prendido sobre la toca y fijo en la frente por una espesa borla o madroño de felpilla, flotaba airoso sobre los hombros y la espalda, y como ya dijimos que

estas monjas conservan sus cabellos, aunque ocultos y enrollados, sin ante bajo la toca, no dejan de añadir gracia y soltura a su tocado.

Un cordón de cáñamo, primorosamente tupido, pendía de su cintura, acompañado de su grueso rosario, y una airosa manteleta de bayeta negra forrada y ribeteada de bayeta blanca, completaba su traje en invierno, consistiendo su calzado en media de lana y zapato de botón.

Las novicias visten el mismo traje que las profesas; únicamente su velo es blanco en vez de negro.

La tía de Doyagüe, tanto por inclinación como por atender al cargo que desempeñaba, era aficionadísima a la música, y este uno de los principales motivos que la inclinaban a su sobrino.

En las visitas que Doyagüe hacía al convento veía siempre al lado de su tía una novicia de quince a diez y seis años, que estaba encomendada al inmediato cuidado de la monja.

Huérfana de padre y madre la novicia, la habían casi impuesto su vocación dos hermanos mayores que tenía, militar el uno, sacerdote el otro, quizá deseando ponerla a cubierto de los peligros del mundo, o quizá por librarse ellos de los que pudieran acarrearles la extremada belleza de la niña, su vivo y apasionado carácter.

Hacia dos años que se hallaba en el convento, y medio que vestía el traje de novicia.

Aquella regla suave había parecido a sus hermanos, a los que una prudencia egoísta obligaba a sacrificar a la pobre niña, habíales parecido excelente para su hermana, que no se vería privada de ninguna comodidad ni regalo; que podía tener visitas, amistades, pájaros, flores, melodías; que podía, en fin, aunque encerrada en un claustro y muerta para el mundo, hacer la vida de los vivos.

Sus hermanos la habían ofrecido que a más de su rica dote, le satisfarían cuantas necesidades y caprichos tuviera, y la pobre mariposilla, a la que querían cortar las alas, no tuvo más remedio que conformarse.

En cuanto a su vocación, ni ella ni ellos habían pensado en consultarla.

Dijimos que era viva, y apasionada, y sus hermanos debían haber recordado que el fuego no siempre se apaga, aun cuando se entierra bajo la ceniza, y que, por el contrario, a su abrigo suele hacerse más intenso y duradero.

¿Sería aquella niña de ojos negros, de cejas finas y arqueadas, de tez de azucenas y labios de coral, cuyas espesas y luengas pestañas rizadas y negras hubiesen sido casi un defecto en el mundo y eran un peligro bajo una toca, sería lo que hacía tan frecuentes y largas las visitas al convento del adolescente?

La novicia, que seguía a la monja como la sombra al cuerpo, la acompañaba al locutorio como a todas partes, y sentada modestamente detrás de ella, sin tomar nunca parte en la conversación, se arrobaba su alma escuchando embebecida el armonioso y dulce acento del joven músico, cuya palabra solo era una melodía.

A veces la monja, pues para todo esto daba permiso la regla, hacía cantar a su sobrino aquellas letrillas más en boga; y la novicia suspiraba sin saber por qué, y oía en sus ensueños aquella voz amante y aquella canción amorosa.

¿Sabían los jóvenes que se amaban?

¿Habían adivinado el placer con que se veían?

¿Cedía Doyagüe, al entonar sus cancioncillas, al deseo de dar gusto a su tía o al de hacerse amable a los ojos de la hermosa novicia?

¿Escogía para enamorarla aquellas letrillas tan tiernas, o cantaba buenamente lo que le venía a la memoria?

Una tarde, en que brillaban más que de ordinario los ojos del futuro compositor y se coloreaban con más frecuencia las mejillas de la novicia, dijo a su tía Doyagüe, antes que ésta le invitara a cantar:

- Hoy sí que traigo una canción que ha de agradar a *ustedes*.

Este a *ustedes* torno en amapolas las rosas de las mejillas de la novicia.

- ¿Está compuesta por ti?- preguntó su tía sin apercibirse de la turbación de su educanda.

- Mía es la música y la letra de un condiscípulo.

Quizá por la primera vez en su vida mentía el joven escolar que, sin saber él mismo lo que hacía y sin darse cuenta del sentimiento que le impulsaba, había compuesto una letrilla, en la que un pájaro cantor y enamorado entonaba dulces gorgoros en torno de la jaula de su amada avecilla.

La alusión no podía ser más transparente, y desde los primeros versos conoció su significado la apasionada niña.

Mas la monja no podía adivinar los sentimientos de ambos jóvenes, y atendida al sentido literal, ni soñando pudo figurarse toda la trascendencia que podían tener para ellos las sencillísimas frases de:

“Prisionera avecilla, mi amor romperá tus hierros”. “Juntos los dos volaremos a la mansión del amor.”

Apenas finalizó su canto el estudiante, la niña, que en cerca de dos meses que hacia asistía a la reja no había desplegado los labios, dijo con voz tímida:

- Si mi maestra me lo permitiera, yo pediría a Vd. esa canción tan bonita.

Conmoviose el pecho del joven al oír aquella voz penetrante, suave, argentina, arrulladora, y sin querer fijó los ojos en la que hablaba, y a la que jamás se había atrevido a mirar de frente.

Los ojos negros y aterciopelados de la novicia estaban fijos en él, y por pronto que ella quiso velarlos con sus largas pestañas, el alma de Doyagüe había ya recibido el choque de aquella mirada apasionada e inocente, de mujer y de virgen a un mismo tiempo.

- Sí, sí,- dijo la monja, secundando el deseo de su educanda.

- Tráenos esa canción, Manuel, para que Margarita la cante al clave.

Al día siguiente, a la hora acostumbrada, se dirigía nuestro estudiante al convento de Santa Ursula con su canción puesta en música.

Llegó, y acercándose al torno, dio un golpecito, diciendo:

- *A Dios gracias.*

Y de la parte de adentro contestó la tornera:

- *A Dios sean dadas.*

Es la fórmula de saludo establecida en esta comunidad, y que han de adoptar cuantas personas quieran hacerse oír de la tornera.

- Mira, Angelita, -dijo el estudiante.

- Voy a llamarla, ahí van las llaves del locutorio.

Y haciendo girar el torno, puso al alcance del joven un manojo de llaves, llamando después con las campanadas convenidas a la maestra de novicias.

Al subir la escalera del locutorio, palpitábale cual nunca el pecho al joven músico, y sus pies, vacilantes, se enredaban entre los plieges (sic) de sus hábitos escolares.

Entró, y sentándose en un ancho sillón de nogal tallado, con el asiento y el respaldo de cordobán, quitose su tricornio, que colocó en la próxima silla, y se puso a esperar a su tía y a la novicia, que, tan sin darse cuenta de ello, había robado a su corazón la serenidad y la calma.

Doyagüe, y el fenómeno es, y ha sido siempre, más común de lo que se cree, Doyagüe a los diez y nueve años era tan inocente como una doncella de quince; jamás había amado y las pasiones aun no habían despertado en su corazón.

Y como en la ciencia amatoria toda la teoría del mundo no equivale a la más tenue sensación amorosa, a pesar de las confidencias de sus amigos y condiscípulos, a pesar de cuanto pudieron enseñarle los libros sobre el asunto, el joven escolar nada sabía, y en punto a ignorancia, corría pareja, si no superaba, a la bella novicia.

Ya se le iba haciendo largo el tiempo que tardaban las señoras en presentarse, cuando abriéndose suavemente la puerta interior de locutorio, penetró por ella Margarita, con la vista fija en el suelo y la mayor confusión pintada en el semblante.

Púsose en pie el joven, no sabiendo cómo explicarse aquella aparición, y acercándose la niña a la reja, le dijo con voz tímida y sin mirarle:

- Mi maestra está resfriada y no se atreve a bajar al locutorio; me manda a mí para que le diga a Vd. que vuelva mañana a la tarde y tendrá el gusto de verle.

Calló la niña, y el estudiante, entre el dolor de tener que separarse de ella tan pronto y el placer de poderla contemplar a su sabor, nada decía, permaneciendo en pie del otro lado de la reja con su papel de música en la mano.

Turbada la novicia no se acordaba de retirarse, y el silencio de ambos y sus ojos inclinados al suelo, eran tan elocuentes como las más ardientes protestas de amor.

- Es que traigo a Vd. la música que me ha pedido; - dijo Doyagüe, atreviéndose a fijar sus miradas en el rosado rostro de Margarita.

- ¡Ah! ¿la canción de laavecilla prisionera?- murmuró la novicia con voz trémula.

- Sí, señora.

- Su tía de Vd. me dijo que me la diera si la traía.

- Ahí la tiene Vd.; -repuso él, introduciendo la mano con el papel de música por la abertura de los hierros de que hemos hablado. - Me alegraré que le guste a Vd. mucho.

- ¡Oh! es muy bonita.

- Y la niña alargó también la mano por entre la reja para cojer el cuaderno.

Fuera torpeza de ambos, hija de su turbación, casualidad o instinto, sus manos tropezaron sin querer, y estremecido su ser por aquel abrasador contacto, fijaron uno en otro sus miradas.

Hundiéronse los negros ojos de la novicia en las luminosas pupilas del estudiante, y sus dos almas se inclinaron la una hacia la otra en el delirio de aquella primera sensación.

Cual brota la savia en el tronco de un árbol cuando en primavera le cortan sus ramas, brotó el amor carnal, la savia de la vida, del corazón del estudiante, cuando los negros ojos de Margarita quemaron con su fuego aquel cendal de inocencia en que hasta entonces había estado envuelto.

Y cual si la niña comprendiera el trastorno que había causado, veló apresurada con sus largas pestañas aquellos ojos matadores, y salió precipitadamente del locutorio.

Aquella mirada había dado en tierra con la inocencia del estudiante, y su sangre ardiente y juvenil principió a hervir en sus vnas (sic) con desusado furor, haciendo cruzar por su mente las más ardorosas visiones.

Él, que hasta entonces apenas se atrevía a parar la imaginación en el níveo y púdico semblante de la novicia, a la que veía siempre rodeada de una aureola celeste; él recordaba ahora, con el pecho palpitante, con la cabeza trastornada, con calenturienta imaginación, sus ojos de fuego, sus aterciopeladas mejillas, sus labios húmedos y brillantes, su talle esbelto, su seno redondo, cuya forma exquisita e incitante no sabía el hábito disimular, su andar tímido, su voz amorosa, sus manos nacaradas; y en su delirio, y en su locura, y en su naciente furor amoroso, olvidado de sí mismo, olvidado de toda clase de respetos y atendiendo sólo a la poderosa voz de las pasiones, tan repentinamente despertadas en él, soñaba con su virgen y hermosa novicia, a la que su lascivo pensamiento despojaba de su cándido velo, de su discreta toca, de su severo hábito; y loco, frenético, jugaba con sus exparcidos cabellos, besaba su torneada garganta, palpaba su seno turgente.

Una mirada de amor y una noche de insomnio y de delirio, fueron bastantes para iniciar el alma de Doyagüe en todos los misterios, en todas las delicias, en todos los refinamientos en todos los acres y punzantes placeres de la más ardiente pasión.

En aquella noche, primero tímido, después osado, después feliz, después rendido, después déspota, declaró, inspiró, impuso su amor a Margarita, y ella, abrazada también en aquel fuego, le abrió sus brazos...

Más anhelados, más preciosos para el estudiante que los celestiales y eternos goces.

II

Al siguiente día, Doyagüe era otro hombre, o mejor dicho, era hombre, habiendo dejado de ser niño.

Su físico había participado y sufrido las consecuencias de su trastorno moral.

Su rosada tez había empalidecido, adquiriendo esos tonos dorados que denuncian la pasión, el deseo, el goce.

Sus miradas tímidas e indecisas habían adquirido osadía y lucidez.

Su voz suave y armoniosa habíase tornado vibradora y arrogante.

Su porte, sus maneras, tenían ese desembarazo, soltura y gallardía que revelan la plenitud y completa posesión de nuestras facultades.

Y por una obcecación bastante común en nuestra sociedad, aquella transformación tan radical y repentina, sólo la echó de ver la que la había causado; así como sólo el amante sabe por qué se orlan de negro los fúlgidos ojos de la mujer amada.

Restablecida la tía de Doyagüe de su ligera indisposición, esperaba impaciente la visita de su sobrino, pues ella y Margarita le habían procurado una sorpresa. Y era que con tanto ahínco se había la niña aplicado a estudiar la canción, que ya la cantaba tan bien o mejor que el compositor, y maestra y educanda habían decidido bajar el arpa, que tocaba la novicia con bastante perfección, al locutorio, y acompañar con ella al cantar la linda letrilla.

Cuando llegó la hora de la visita, la impaciencia de la niña se hacía demasiado visible, así como la premura con que ella misma cargó con el arpa al oír la campana que llamaba a *misá* Angelita al locutorio.

Aquella tarde, en vez de evitar sus miradas buscáronlas los jóvenes con avidez, y al par que la novicia leyó en el semblante del joven la profunda herida que sus ojos habían abierto en su alma, éste vio entusiasmado brillar el gozo en el rostro de la niña, y vagar la sonrisa en sus húmedos y coralinos labios.

Es inexplicable, y, sin embargo, mil veces probado, que la primera sensación amorosa infunde regocijo y alegría en el alma de la mujer, al par que pasión, casi dolor, en la del hombre.

Entonó su canción Margarita, y Doyagüe, que ya no era, que ya no volvería a ser el tímido, cándido y modesto adolescente, vio embriagado aquella poderosa voz de contralto que hacía vibrar una a una todas las fibras de su corazón, causando a su alma un delicioso tormento.

Margarita, orgullosa del efecto que producía, cantaba cada vez con más pasión, con más ternura, con más bravura, y el estudiante veía extenderse ante sus ojos una nube de fuego, y tenía que recordar a

cada momento la presencia allí de la monja, para no tender sus trémulos brazos y, a pesar de las rejas, arrebatarse en ellos a aquella hermosa y tentadora virgen.

Desde aquel día, presos los jóvenes en la red amorosa y olvidados de sus posiciones y deberes, no pensaron más que en verse, en amarse, en acercarse el uno al otro, en apagar en su mutuo amor la calenturienta sed de deleites que abrasaba sus almas.

La juventud, el amor, las leyes naturales se sobreponían al pudor y recogimiento que a ella debían infundirle su sexo y su estado; al respeto que a él debían inspirarle la inocencia de Margarita y el sagrado hábito que vestía.

Todo esto lo olvidaban los jóvenes amantes, y en vez de pensar criminal y sacrílego su amor, creían con él volar al Paraíso.

La tempestad de pasiones que se había desencadenado en el alma de Doyagüe, era inconcebible, y nunca él se hubiera considerado capaz de aquella exaltación.

Sin pensar en el mundo, ni en su tía, ni en el provenir, ni en su familia, ni en los parientes de Margarita, ni aun en sí mismo, todos los medios le parecían buenos para llegar al fin de su amor, sin que su mente fascinada columbrara un punto más allá de aquel único norte de sus esperanzas y deseos.

Margarita, mujer al fin, amaba menos y amaba más.

Más en intensidad y ternura; mudose en frenético ardor.

Pues, plegándose sumisa a los deseos, a las exigencias del joven, si no era ya suya, no había que achacarlo al respeto que pudieran infundirle su velo de novicia y sus próximos votos, sino a aquellas rejas maldecidas, que no se ablandaban a sus suspiros y lágrimas, que parecían frías e insensibles ante el dolor de ambos amantes.

Acercábase la Semana Santa, época en que se cierran los locutorios de todos los conventos y en que las continuadas devociones no dejan hora libre a las monjas.

Ya se había hablado de ello en la reja; y en los billetes que todas las tardes cambiaban los dos amantes con sin igual disimulo, se habían lamentado de lo mismo, acusando el estudiante a la novicia de falta de ternura, de sobra de prudencia cuando no le proporcionaba ocasión de verse, siendo así que él estaba dispuesto a todo, hasta a escalar las tapias del convento, hasta subir a la afiligranadas celdas de su gótico torreón.

Tan ciega como él, Margarita, y precavida al par que enamorada, pensando que expiraba el año de su noviciado, y que una vez profesada, ni su conciencia ni su deber le permitirían dar cabida en su pecho a un pensamiento amoroso, queriendo comprar su felicidad, aunque fuera a costa de su buen nombre y del cariño de sus hermanos, enterando a Doyagüe de su poca vocación y de su riqueza, le propuso que, si se atrevía a sacarla del convento y hacerla su esposa, ella le daría los medios de verificarlo.

La respuesta afirmativa y las protestas del estudiante hicieron a la novicia poner en sus manos un billete, en el que le detallaba el día, la hora y el sitio por donde podría entrar en el convento.

El día era el Miércoles Santo, y la hora la de coro, después de oraciones y de las tinieblas, es decir, una hora después de anochecido.

Como no se volvieron a ver ambos jóvenes más que desde el coro a la iglesia, en la que no faltaba nunca Doyagüe cuando había festividad, y como nada nuevo le dijeron los amorosos ojos de Margarita, habiéndole ella advertido que para mejor tomar sus medidas, no bajaría al coro la tarde del miércoles, tampoco asistió él a la iglesia, esperando en su casa la hora de su excursión.

Con la inexperiencia propia de su edad, pues de inexperiencia más bien que de perversidad deben calificarse los infinitos atentados que en la primera juventud se cometen, en esa edad en que los fuertes latidos del corazón no dejan oír la voz severa y fría de la razón y del deber, esperó Doyagüe la hora señalada por Margarita, sin pensar en darse cuenta del sacrílego atentado que proyectaba, ni de sus consecuencias, si llegaba a ser descubierto, en aquella época tan rígida, y en la que tanto imperaba el respeto clerical.

Ma (sic) casa de Coyagüe (sic), que aun existe en la calle que hoy lleva su nombre, y en aquel entonces se llamaba calle del Aire, está al lado de la catedral, cerca de la puerta llamada de los *naranjos*, y la patética música de las *lamentaciones*, que según el ritual cristiano se cantan este día en toda iglesia católica, después de llenar de sublimes y melancólicas armonías las bóvedas del templo, iba a morir en el alma llena de pasiones del futuro compositor.

Jamás, como en aquella tarde, se había sentido Doyagüe propenso a dar cabida en su alma a aquellos sublimes lamentos del profeta, y sus tristes ayes, que revestidos de armonías divinas parecían formular las quejas, expresar los dolores de toda la humanidad, contristaban y combatían el alma del novel músico, haciéndole entrever como una horrible sima en la que su provenir fuera a precipitarse.

La excitación de su espíritu, aumentada con la expectativa de su aventura, con la tristeza de un día nublado y melancólico, con la impresión que le causaban aquellas armonías, ora vagas, tenues, susurrantes, ora enérgicas, terribles, atronadoras; la excitación de su espíritu que, enteramente

desprendido de la materia, se agitaba sin tino en el vacío, le inclinaba a creer que aquel cántico cristiano era la despedida que daba su alma a todo lo que había amado y respetado en la vida, antes de hundirse en lo desconocido.

Su meditación, su soledad, aquel día santo en que la Iglesia se prepara a misterios augustos; aquellas sublimes y sentidas notas; aquel cielo, que en su enlutado color parecía querer armonizar con la tristeza de los hombres, todo contribuía a hacerle parecer terrible, misterioso, estremecedor el acaso que iba a jugar aquella noche.

Aquel acaso en que su alma embriagada no había visto hasta entonces más que el complemento de su dicha, la realización de su amor.

Un rayo más de luz, y aquel alma tan niña, tan pura, tan virtuosa, vería en él el crimen, la profanación, el sacrilegio.

Dieron las siete.

Lentas cayeron una a una las vibradoras campanadas del reloj de la catedral sobre la abatida cabeza de Doyagüe, resonando fuertemente en su corazón.

A la luz habían sucedido las tinieblas; a las armonías el silencio.

Levantándose Doyagüe de su asiento, cual movido por un resorte, y cogiendo su tricornio, y envolviéndose en su manto, se salió a la calle.

Los que habitan donde él habitaba, entonces y ahora, por evitarse un largo rodeo, trasforman la grandiosa catedral en pasadizo, y entrando por la mencionada puerta de los *Naranjos*, y saliendo por la que da frente al colegio *Viejo*, se excusa de atravesar parte de las empinadas y estrechas callejas de la Catedral.

Creyendo el joven que ya habrían concluido las lamentaciones, pues dejó de oír los cánticos del coro, y atento solo a salir con bien de su empresa, llena su alma de la amada imagen de Margarita, dirigiose a la catedral para acortar su camino, penetrando en ella por la antedicha puerta, cuyas grandes hojas, que poco antes habían cerrado los bedeles, eran la causa de que para él se hubieran apagado los cánticos del coro.

Apenas el enamorado doncel puso el pie en el helado pavimento de la grandiosa catedral, el terror, el asombro, la angustia, el remordimiento se ampararon de su alma.

Para comprender su emoción, permitasenos describir la escena que se ofreció a su vista.

La catedral de Salamanca, de estilo semi-gótico, y edificada en el siglo XVI, es uno de los templos más grandiosos del orbe católico.

Sus ricas capillas, su espléndido coro, sus extensas naves, sus columnas corintias, que en forma de palmeras lanzan al espacio su elevada cúpula; sus pinturas, sus esculturas, sus vidrios de colores, sus lujosos enterramientos, sus lámparas de plata, sus urnas, sus viriles, sus candelabros, sus brocados, sus encages, sus pedrerías, la hacían rica, magestuosa, grande, poética y conmovedora.

Es un templo que habla a todas las inteligencias, que satisface todos los gustos, que conmueve todos los corazones.

El que no la venera como devoto, la admira como artista.

El que no la engrandece como bella, la alaba como espléndida.

El que no la acata como templo sagrado, la contempla como monumento artístico.

Es severa, sin ser sombría; grande, sin ser aterradora; majestuosa, sin dejar de ser elegante y delicada.

Completamente a oscuras, según el ritual del día, y llena de gente que escuchaba con recogimiento las lamentaciones del profeta, esos cánticos patéticos, con los que todos los años renueva la Iglesia católica las tiernas y dolorosas escenas de la Pasión de Jesucristo; dos bedeles y dos maceros, con sus varas de plata y sus cirios encendidos, circulaban en torno de la nave principal para evitar cualquier desorden.

Habíanse ya sucesivamente apagado todas las velas del tenebrario, y las voces del coro principiaban a entonar el *Miserere*.

Al penetrar Doyagüe en el templo, con el alma cegada por la concupiscencia, con el corazón combatido por las pasiones, con la razón embargada por los proyectos de un atentado sacrilego, las voces del coro, graves, llenas, severas, majestuosas, entonaban los siguientes versículos.

Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam.

Et secundum multitudinem miserationem tuarum, dele iniquitatem meam.

Cual si los pies se le hubieran clavado al pavimento; cual si súbitamente hubiera despertado su alma del sueño profundo en que su amor la tenía sumida, cual si entonces, y solo entonces, hubiera su conciencia sondeado el abismo a que su atentado iba a arrastrarle, con la cabeza inclinada, con la mirada sin brillo, con el pecho henchido de sollozos, permaneció inmóvil el estudiante en tanto que las voces del coro, cada vez más augustas y severas, caían a plomo sobre su cabeza entonando el cántico sagrado.

- ¡Señor! ¡señor! ¿qué iba yo a hacer?- gemía arrepentido el joven estudiante- ¿A qué me iba yo a atrever? Más criminal que David, que arrebató la esposa a su vasallo, yo, ¡Dios mío! quería arrebatáros la vuestra...¿Yo osaba disputar a mi Dios su prometida!...!Corromper con el amor carnal del hombre un alma destinada a gozar del amor divino de Jesús?...

Y las voces del coro cantaban

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco: et peccatum meum contra me est semper.

Abatido, anonadado ante la enormidad de su culpa, el pecho destrozado de sollozos, los ojos abrasados por escaldantes lágrimas, arrodillóse al lado de un sepulcro, y su enardecida frente se apoyó en el mármol helado de las tumbas.

Ante la tierna mirada de una mujer, el niño habíase de súbito convertido en hombre; ante la severa mirada de su conciencia, el joven se volvía de repente anciano.

Su alma, agitada por el remordimiento, doliente, destrozada, sollozante, se inspiraba en el salmo del rey-profeta, y de sus profundidades, sombreadas por la culpa y que el arrepentimiento principiaba a iluminar, se alzaba una armonía casi divina, que elevándose quejumbrosa, alada, patética, hasta el trono de Dios, decía con su profeta:

Averte faciem tuam a peccatis meis; et omnes iniquitates meas dele.

Aquel cántico sublime que el dolor y el remordimiento hacían brotar en su alma atribulada, fue como el germen del magnífico *Miserere* que años más tarde había de resonar bajo aquellas majestuosas bóvedas.

Desde aquel día, desde aquella noche en que el dedo de Dios parecía haber trazado al genio su senda, Doyagüe, ahogando en su corazón su amor, su juventud, sus pasiones, sus deseos, empeñóse en que sólo fuera para Dios la ofrenda de su dolor, de su virtud, de su talento.

Seis años más tarde, ya gran músico y virtuoso sacerdote, dirigía la capilla de música de la catedral de Salamanca, y dedicado únicamente a expiar su culpa, componía en secreto su magnífico *Miserere*.

Esa rica joya que Salamanca guarda con tan solícito cuidado y que toda (sic) las cuaresmas vuela ansiosa a oír con creciente interés.

A los que estamos iniciados en esta aventura de la vida del gran compositor salmantino, oyendo la música esencialmente bíblica de su inmortal *Miserere*, esa música, que elevando el alma de esta morada del llanto la hace considerar la más leve culpa cual imperdonable crimen, postrándose trémula, humillada, gemidora a los pies del Salvador, se nos revelan las torturas, las angustias, los dolores de aquel alma pura y delicada cuando al borde del precipicio, Dios mismo pareció detenerla.

Torturas, angustias, dolores que supieron arrancarle tan sublimes lamentos.

Esta culpa, la única que dio sombra a la existencia del célebre maestro; esta culpa cuyo recuerdo le duró toda la vida, y la que no creyó haber expiado bastante ni con la nunca desmentida pureza de sus costumbres, ni con su evangélica sencillez, ni con haber consagrado a Dios su sublime genio; esta culpa y la esperanza del perdón le hacían entonar en su lecho de muerte los versículos de su *Oficio de difuntos*, y expiró cantando el *parce mihi* con la majestad de un ángel que se eleva al cielo.

Doyagüe murió a los ochenta y ocho años de edad, el 18 de Diciembre de 1842.

RAFAEL LUNA

Documento 11. Biografía escrita por Matilde Cherner

Luna, R. "Don Manuel José Doyagüe". *Revista contemporánea*, tomo XII, vol. 4, 1877, p. 483-498. Copiada en *La Mañana* de los días 23 y 24 de enero de 1878.

Don Manuel José Doyagüe

El origen de la música, como el de la poesía y todas las demás bellas artes, fue el deseo innato en el alma humana de loar a la divinidad y levantar el espíritu a lo infinito.

Nada puede dar más grandiosa idea del fervor religioso de un pueblo, de su fe, de su espiritualidad, que contemplar a los hebreos, capitaneados por Moisés, cantando himnos en alabanza del Señor, cuando fugitivos cruzaban las arenas del desierto. De su música sublime y majestuosa ni la más leve nota nos ha conservado la tradición, y sin embargo, al leer en la Biblia los cánticos de Moisés y de María su hermana, parece que hieren vigorosamente nuestro oído las voces unísonas de tantos millares de hombres, mujeres y niños, alzando a un tiempo su plegaria y su espíritu a Jehová.

Todos los pueblos de la tierra han loado a sus dioses por medio del canto, y al creer los griegos que acompañaban a Alejandro en sus conquistas, que los himnos *Védicos* de los indios eran los mismos de Orfeo y Homero, compuestos en honor de los dioses de la Grecia, nos enseñan que, si bien ellos no

comprendían la letra de sus cánticos, se sentían conmovidos por la música, que hablaba a sus almas de la divinidad.

Jamás la música más delicada, deliciosa, grandiosa, sublime, patética, ejecutada en nuestros teatros y salones de canto por los más inspirados profesores, conmoverá tan profundamente nuestra alma como los sonoros acentos del órgano, difundándose por las bóvedas de nuestras góticas catedrales, y acompañando a los cánticos del coro en alguna festividad religiosa.

Un profano al arte, si es poco impresionable, puede asistir enteramente impasible a la ejecución de nuestras más célebres óperas; pero ante la sobriedad, la majestad, la melancólica dulzura de la música religiosa, su alma se confesará vencida, y sin saber ni poder explicarse la causa, se sentirá medrosa, sobrecogida, agitada, triste, hasta que penetrada por aquella melodía infinita, se postra espiritualmente ante su Creador, y saborea delicias tan desconocidas como inefables.

Sin que nos creamos incapaces de comprender, de admirar, de sentir la majestuosa música de Meyerbeer, la tiernamente melancólica de Bellini, la llena de pasión y sentimiento de Donizetti (nuestro autor favorito, aquel que mejor conmueve nuestra alma); todas las deliciosas impresiones que estos y otros sublimes maestros nos han hecho experimentar, quedan desvanecidas ante el éxtasis indescriptible, la admiración profunda, el inolvidable encanto que se apoderaron de nuestro ser la primera vez que en la majestuosa Catedral de Salamanca oímos cantar el célebre *Miserere* del inmortal maestro D. Manuel José Doyagüe.

Todo cuanto nuestra pluma se esforzara en querer pintar hoy sería pálido y frío comparado con lo que nuestra alma sintió en aquellos deliciosos momentos en que, arrebatada por completo del mundo material, se abrían para ella mágicos horizontes, desconocidos mundos radiantes de luz, de sentimiento y de armonía.

Oyendo tan sublime, tan divina música, que aleja por completo toda idea terrenal, que purifica e inmaterializa nuestro ser, la fe se aviva en nuestro pecho, la esperanza renace en el alma atribulada, y el sueño de la muerte, para el que el gran Doyagüe compuso tan solemnes arrullos, se ofrece a nuestra imaginación bajo un aspecto tranquilizador y benigno. El gran artista, que revela a la vez al gran filósofo, meditando en las miserias de la vida, y con la vista fija en la eternidad, halló en su alma, halló en su genio el vigor bastante para dar forma sensible y sublime a sus meditaciones para ornar con grandiosas melodías los amargos lamentos del rey Profeta.

No, ni David mismo hubiera sabido dotar su salmo *Miserere* de notas tan conmovedoras y patéticas.

En este siglo, en el que la música se ha sobrepuesto a las demás Bellas Artes, en el que la mayor parte de las naciones de Europa se enorgullecen de sus maestros, y los célebres nombres de Mozart, de Rossini, de Weber, son universalmente conocidos, España ignora que es madre de un maestro no menos sublime que estos genios de la música, y del que dijo Albéniz, el célebre organista de la Capilla Real, al oír el grandioso *Te Deum* compuesto por Doyagüe para dar gracias a Dios por la terminación de la guerra de la Independencia y el regreso de las tropas a Salamanca, que su autor fue el primero que hizo en la música la gran revolución moderna, realizada después en Europa.

Este *Te Deum*, la obra más sublime del maestro salmantino, exceptuando su célebre *Magnificat*, revela el entusiasmo de que era susceptible el alma del gran músico; lo que se había identificado con los dolores de la patria, y el íntimo fervor con que daba gracias a Dios que volvía sus ojos misericordiosos a la desvalida y siempre noble España.

Jamás un acontecimiento tan fausto como fue para nuestra Península la evacuación de las odiadas tropas invasoras, fue celebrado mas dignamente por el artista, fue expresado con mayor verdad y sentimiento por el genio creador, fue sintetizado en una obra más grandiosa e inmortal.

Las voces unísonas de todo el pueblo español, que con su constancia, con su denuedo, con su valor indómito y su fiera independencia, había lavado con su sangre generosa la impura huella que imprimiera en su suelo la planta del invasor, elevadas al cielo en acción de gracias, parecen resonar, vivir, oírse en esta obra sublime, que es uno de los esfuerzos más felices del genio.

Para celebrar un fausto acontecimiento de familia, fue cantado este *Te Deum* en 1817 en la capilla Real de Palacio, dirigido por su inmortal autor.

Desde entonces la gloria del inmortal Doyagüe, circunscrita a su ciudad natal, se extendió por toda España, y su música fue ejecutada en nuestras primeras catedrales.

Mas su modesto y virtuoso autor, ajeno a la vanidad y la ambición, volviose a su querida Salamanca a meditar a la sombra de sus vastos edificios, bajo las bóvedas de sus grandiosos templos, otras nuevas y divinas melodías con que calmar los dolores, endulzar las amarguras, refrigerar las ardientes pasiones de los pobres humanos.

Su alma, serena y radiante, abismada siempre en la contemplación de lo infinito, empapada en el fin y el principio de sus inspiraciones, que siempre tuvieron a la religión por único objeto.

La austeridad de su vida, su aislamiento del mundo, su alejamiento de los placeres impidieron que en sus obras se deslizara la menor nota profana, y tal vez ni el mismo Palestrina, en su célebre *Misa papalis*, llegó a la perfección que alcanzó Doyagüe en la pureza mística, permítasenos la expresión, de su selecta música religiosa.

¡Su música, tan infinita, tan solemne, tan ideal, y al mismo tiempo tan enérgica, tan grandiosa, tan llena de acentos, de lamentos, de voces, arrancados al verdadero dolor, al íntimo remordimiento, a la profunda tristeza, que martiriza en esta vida el espíritu del hombre!...

No hay ópera alguna que supere al drama de dolor, de grandeza, de sufrimiento, que Doyagüe desarrolla en su *Pasión de Jesucristo*, compuesto para los oficios de Semana Santa.

Allí se perciben los gritos, ora de odio, ora de compasión, del pueblo judaico, la mansedumbre y dignidad de Jesús, las blasfemias de los soldados de Roma, las vacilaciones y mala fe de los jueces, el llanto de las mujeres de Jerusalem.

Para nosotros, profanos al arte de la música, y que solo juzgamos por sentimiento, después del *Miserere*, la obra más patética y conmovedora de Doyagüe es *Las Lamentaciones*, que los tres días de Semana Santa, miércoles, jueves y viernes, se cantan en la catedral de Salamanca, catedral que posee una de las primeras capillas de música de toda España, y que el pueblo salmantino se apresura a ir a escuchar siempre con creciente fervor y nuevo entusiasmo.

La sublimidad de la música, la grandiosidad del templo, la maestría de los cantores, la armonía de las voces; vibrantes, argentinas, aladas, las de los niños de coro; graves, solemnes, llenas, majestuosas, las de los capellanes; la escasa luz de la tarde, el absoluto y religioso silencio de la concurrencia, los altares despojados de luces y adornos, las sombras cerniéndose en las altas bóvedas, y apenas disipadas por las amarillas velas del *tenebrario*, dan a esta solemnidad religiosa un carácter tan patético, tan conmovedor, tan lleno de tristeza, que el alma, penetrada de los acentos del Profeta, llora, con la mirada fija en el infinito, la ruina y miseria de esta corta y lastimada existencia.

Antes de pasar adelante, pues nuestro entusiasmo por la música del célebre maestro salmantino nos arrastraría a llenar cien páginas, y no concluir de analizar, no el mérito de sus obras, que nosotros, como ignorantes, no sabríamos apreciar, sino la impresión que dejaron en nuestra joven alma, los recuerdos que suscitan en nuestro pecho, y el dolor que sentimos al vernos privados de admirarlas una vez más; antes de pasar adelante, decimos, daremos algunos apuntes biográficos sobre el gran compositor.

Nació D. Manuel José Doyagüe en Salamanca, el día 17 de Febrero de 1755. Su padre era de oficio platero, y su madre, que se llamaba Bernarda Jiménez, pertenecía, como su marido, a una familia tan modesta como honrada.

El gremio de plateros ha tenido siempre mucha importancia en Salamanca, y mucha fama sus artífices, que aprendieron o conservaron de los árabes el arte de afiligranar la plata y el oro, arte hoy casi caído en desuso; pues solo los charros gastan aún joyas afiligranadas. En las grandiosas ferias de Zamora y Medina del Campo, ferias que no son hoy ni sombra de lo que fueron, los plateros de Salamanca aventajaban a los de toda Castilla, y su fama corría parejas [sic] con su habilidad.

Cuando se suprimió la célebre cátedra de música en nuestra Universidad, cátedra de la que fue Doyagüe el último y digno catedrático; cátedra regentada siempre por célebres maestros, entre ellos el ciego Francisco Salinas, del que fue discípulo Vicente Espinel y amigo y admirador Fray Luis de León, y que era considerado en música como el mayor teórico del siglo XVI; cuando se suprimió la cátedra de música, decimos, el gremio de plateros de Salamanca fundó la escuela de San Eloy, que aún subsiste, y de la que fueron socios natos todos los plateros de la población, y sus hijos asistentes obligados a la escuela.

Sin que sepamos si el ser Doyagüe hijo de un platero tiene alguna relación con que desde niño lo dedicaran al canto, ni si la afición a la música fue siempre ingénita en los plateros de Salamanca, diremos, sí, que apenas tuvo la edad suficiente, sus padres le hicieron ingresar de niño de coro en la capilla de la catedral, dirigida a la sazón por el maestro D. Juan Martín, que no adivinaría de fijo al probar la voz al pobre niño y enseñarle los primeros rudimentos, que su discípulo llegaría a ser el mayor músico de España, y contado entre los mejores del mundo.

En el año de 1781, y cuando Doyagüe contaba apenas veintiséis años, y era ya sacerdote, quedó desempeñando interinamente y por jubilación de su maestro, la dirección de la capilla. Que su mérito era grande y de todos conocido, a pesar de su juventud, no sólo el hecho de depositar en él tan elevado cargo nos lo revela, sino el que por entonces le fue también dada la cátedra de música de la Universidad. Y esto en una época en la que conservándose aún floreciente Salamanca, no habiendo perdido el prestigio sus aulas, ni sus privilegios sus cuatro colegios mayores, era el primer centro del saber en España, y la distinción que se hizo en el joven Doyagüe, hija únicamente de su mérito y aptitud para desempeñar tan honrosos y pesados cargos.

La Universidad de Salamanca, fundada en el año de 1200 por Alfonso IX, según la versión mas admitida, patrocinada por Fernando III, mereció a Alfonso X El Sabio innumerables privilegios, y una bula que alcanzó del Papa Alejandro IV, por la cual se la declara uno de los cuatro estudios generales del orbe en el orden siguiente: París, Salamanca, Oxford y Bolonia.

Esta bula fue expedida en Nápoles el 25 de Marzo de 1254.

Por real cédula dada en Badajoz el 9 de Noviembre de 1252, sabemos que en esta fecha existían ya en ella las cátedras de lenguas, retórica, medicina, matemáticas en todos sus ramos, canto llano y música.

Durante los siglos XIV, XV, y XVI, su gloria y su renombre fueron en aumento. A sus aulas iban a buscar los reyes sus consejeros; los príncipes sus maestros; los Papas sus cardenales. Cuantos hombres ilustres en armas, en ciencias, en letras, honraron a España durante esos siglos, otros tantos debieron su saber, su virtud, su valor a la célebre universidad.

En el siglo XVII crecieron su esplendor, su gloria y sus privilegios, y decrecieron su ciencia, su virtud y sus adelantos.

En el pasado siglo, pena nos causa confesarlo, la célebre universidad, aquel brillante foco del humano saber, envanecida o desvanecida con sus pasadas glorias, no acatando más ciencia, más doctrina que la de ella emanada, refractaria a las nuevas escuelas filosóficas y rémora en España de todo progreso, fuese lentamente abriendo la sima de ruina y menosprecio en que la vemos hundida.

La ingratitud moderna casi ha olvidado su nombre, el nombre de una de las primeras universidades de Europa; y la envidia de otras universidades que a su sombra se cobijaron, pretende arrancarle los más ricos florones de su corona inmortal. Mas no perdió aun del todo su prestigio, y aumentado con el infortunio el interés que inspira, acuden a ella nuestros jóvenes amantes de la ciencia y de las glorias de su patria, y no uno solo de nuestros más célebres escritores contemporáneos fue a beber la ciencia en aquel, aún no ha mucho, rico receptáculo del humano saber.

Y cuando la grandiosa, la sabia universidad agonizaba, de entre sus hijos mas queridos y predilectos se alzó el gran Doyagüe para entonar con toda la magia de su portentoso talento el canto de muerte de aquel coloso de la castellana ciencia.

¿Quién nos dice que la contemplación constante de tanta grandeza decadente, de tanta gloria en eclipse, de tanta ciencia agonizante, no imprimiera a la música de Doyagüe los acentos patéticos, la profunda melancolía que tanta admiración y conmoción nos causan.

Existe una armonía tan divina, tan infinita entre las obras del compositor y la síntesis, digámoslo así, de la ciudad más católica y más sabia de la Península, que los que conocemos al músico y a su patria, no podemos comprender que fuera de ella hubieran adquirido el genio, la inspiración de Doyagüe, el sello peculiar que les caracterizan.

Porque Doyagüe es un músico clásico y romántico a la vez, permaneciendo siempre esencialmente religioso.

Clásico, por la austeridad, santidad y pureza de sus obras, todas dedicadas a Dios, todas en su amor inspiradas; romántico, por los poemas de dolor y sentimientos que en ellas desarrolla, y que esclavizan y arrebatan el alma de los oyentes.

Y tras el clásico y romántico aparece el pensador, el filósofo, meditando sobre lo efímero de los placeres mundanales, la nada de las grandezas humanas y lo sublime de los goces infinitos de la gloria, tan infinitos, como son divinas las melodías que procuran iniciar en ellos a nuestra alma.

(Se concluirá.)

La catedral de Salamanca, de estilo semigótico, edificada en todo el siglo XVI, es un precioso y grandioso monumento del arte en todo su esplendor, riqueza y poderío. Sus magníficas portadas del genio del artista que escribió en piedra tan elocuentes y conmovedoras páginas.

Sus ricas capillas, su espléndido coro, sus extensas naves, sus columnas corintias, que en forma de palmera lanzan al espacio la elevada cúpula, sus pinturas, sus esculturas, sus vidrios de colores, sus lujosos enterramientos, sus lámparas de plata, sus urnas, sus viriles, sus candelabros, sus brocados, sus encajes, sus pedrerías la hacen rica, majestuosa, grande, poética y conmovedora.

Es un templo que habla a todas las inteligencias, que satisface todos los deseos, que conmueve todos los corazones.

El que no lo venera como devoto, lo admira como artista; el que no lo engrandece como bello, lo alaba como espléndido. Es severa, sin ser sombría; grande, sin ser aterradora; majestuosa, sin dejar de ser elegante y delicada.

Es como si dijéramos un poema, una armonía de piedra.

Ahora bien; nosotros no podemos contemplar este hermoso templo sin sentir resonar en nuestros oídos las solemnes, las grandiosas notas del *Magnificat* de Doyagüe, como no podemos oír cantar el

Magnificat sin que surja a nuestra vista, abstraída en el éxtasis, un templo grandioso, colosal, esplendente, cuyas dimensiones no podrían abarcar la humana pupila, cuya belleza no podría realizar la mano del hombre, cuya suntuosidad no alcanzaría nunca a costear el poder humano. Es que la fuerza creadora del genio, dando potente vuelo a nuestra fantasía, absorbe nuestra mente en la visión estética, reflejo divino de la visión beatífica...

El indisoluble consorcio que existe entre todas las bellas artes, la íntima relación que une a nuestros sentidos con nuestras potencias, con nuestra percepción intelectual, nos lo revelan estas alucinaciones; digámoslo así, de nuestra mente, cuando cree brotar un rayo de luz de una nota musical, cuando cree oír una plegaria o un himno al contemplar una escultura o un cuadro.

Recordamos haber contemplado en nuestra adolescencia una alborada de invierno, cuando el sol, débil y niño, combate a brazo partido con las pardas brumas, de las que queda al fin vencedor, y aun cuando la naturaleza en torno nuestro estaba sumergida en el silencio más profundo, nosotros creíamos oír en el espacio músicas, cantos, aclamaciones de júbilo, que celebraban el triunfo del padre del día, y hacían huir avergonzadas a las cenicientas nubes, que se oponían a que brillara sobre el horizonte.

¿Quién, aunque se halle en un desierto, no cree oír, al caer de la tarde, el melancólico tañido del esquilón, la lenta oración vespertina?

Y no es que nuestra mente asocie por el recuerdo estas dos ideas; es que a tal tono de luz corresponde tal sonido, y que la armonía divina que Dios imprimiera a sus obras, ha inspirado al hombre esas otras sublimes armonías que realiza el arte en la naturaleza.

Cuando en 1830 fue ejecutada en la capilla de Palacio la gran *Misa* del maestro Doyagüe, cuya biografía nos ha obligado a interrumpir el entusiasmo que su genio y sus obras nos inspiran, causó tan entusiasmo a todos los oyentes, que derramaban deliciosas lágrimas, y los maestros Espínola y Carnicer, que estaban presentes, exclamaron: “El talento humano no puede hacer obra más acabada”.

En 1831, Fernando VII, le honró con el título de maestro honorario del Conservatorio, distinción que entonces se concedió únicamente a los maestros Rossini y Espínola.

Pero Doyagüe, que a la sazón contaba cerca de ochenta años, había ya muerto para el arte, y las glorias que sus obras alcanzaban en el mundo musical pudieran llamarse póstumas.

No tenemos ningún dato que nos autorice a indicar si el gran Rossini, en su excursión por España, llegó a Salamanca, o si conoció a Doyagüe en Madrid; lo que sí es auténtico que reverenciaba al gran músico salmantino, que entre ambos medió una larga correspondencia, en la que el italiano consultaba el saber del maestro español, si no mayor en ciencia, sí en edad y experiencia, y que Doyagüe envió a Rossini su gran *Miserere*.

La modestia del maestro castellano; el carácter de su música, esencialmente, absolutamente religiosa; su estancia en una población que, después de haber sido la primera en España, concluía por ser de las mas insignificantes, le impidieron ocupar en el mundo el puesto destinado a su talento y genio; pero no impedirán que la posteridad le cuente entre los mayores compositores del mundo, y España como su grande y único maestro de música religiosa.

De los últimos años de su vida hemos oído contar una anécdota tan curiosa como tierna.

La mente del maestro, fatigada por los colosales trabajos que en su larga existencia llevara a cabo, había caído en esa parálisis, digámoslo así, que convierte en automática la existencia de algunos viejos.

Doyagüe, instalado desde por la mañana en su ancho sillón, miraba, sin ver, su piano tantos años mudo, y en el que había ensayado, perfeccionado, todas sus obras, sus cuadernos de música arrinconados y llenos de polvo, y por las anchas rejas de su habitación un ángulo de la grandiosa catedral, gigante de piedra, cuya voz había divinizado su talento.

La casa que vivía Doyagüe, situada en la antigua calle del Acre, hace esquina a una plazoleta, a la que se abre una de las puertas laterales de la catedral, que se llama de los *Naranjos*, y que es una joya del arte arquitectónico; desde que murió el maestro se dio a esta calle su nombre, que conservará eternamente, como imperecedero recuerdo de su gloria.

Llegó a Salamanca un oficial de alta graduación, amante de la música y entusiasta admirador de Doyagüe, y al saber que aún vivía, formó constante empeño en visitarlo, por más que le representaron una y mil veces su triste estado de abatimiento, y que ni hablaba ni conocía a nadie.

Presentado en la casa por una persona respetable de la ciudad, se esforzó en vano en hablar al gran maestro de su genio, de sus triunfos, de sus obras más sublimes.

Doyagüe, con la mirada fija y sin brillo, inexpresivo el rostro, inmóvil en su sillón, cual si una estatua fuera, no manifestaba ver ni oír nada de lo que pasaba en torno suyo.

La llama del genio, si aún existía encerrada en aquel cadáver viviente, no tenía poder para transparentarse a través de la opacidad a que los años le habían reducido.

El visitante, creyendo imposible que la sensibilidad y la inteligencia hubiesen muerto en aquel ser tan privilegiado, abrió el piano, y con verdadero furor inarmónico principió a arrancar a sus teclas los mas discordantes, los mas horripilantes sonidos.

Viérase entonces al pobre anciano incorporarse en su sillón, con el semblante coloreado por la ira, y la vista inflamada por la indignación y la cólera, gritar furiosamente: “¡Que echen de aquí a ese bárbaro, que va a romperme mi piano!”.

Y una vez el admirador del gran maestro, conseguido el objeto que se propuso de arrancarlo del profundo letargo en que yacía sumida su inteligencia, ejecutó sobre el piano, con rara perfección, un trozo de la ópera *L'Elisir de amore*; y al concluirlo, lágrimas de entusiasmo y de ternura resbalaban por las mejillas de Doyagüe, cuya alma saboreó una vez mas los celestiales goces del artista.

Su vida fuese apagando lentamente, y falleció el 18 de Diciembre de 1842, a los 87 años, 10 meses y un día de su existencia.

En su agonía recobró todas sus facultades, y personas que presenciaron sus últimos momentos aseguran que murió entonando con voz entera y semblante inspirado el *Parce Mihi* de su *Oficio de Difuntos*.

El 26 de Abril de 1843, el Ayuntamiento de Salamanca, trasladado en procesión al cementerio, acompañado de las demás autoridades y todas las corporaciones y gremios de la población, después de que se ejecutara a toda orquesta en la capilla del cementerio el *Oficio de Difuntos de Doyagüe*, encerrando en su tumba, guardado en un caja de zinc, el *Magnificat* escrito de puño del maestro, acordó que jamás pudiera ser enterrado nadie en el nicho que ocupaban los restos del compositor salmantino, que cerró con una lápida de mármol, y en ella granado en letras de oro el siguiente epitafio:

Al mérito eminente y modesto,
(...)

Año de 1843.

En Mayo de 1869, otro ayuntamiento, deslumbrado por prematuras y pomposas promesas, profanó la tumba del grande hombre y envió sus restos a Madrid, a esperar, como un mueble viejo en un trastero, la realización del panteón nacional.

Pensamiento grandioso, sin duda alguna, pero en cuya inauguración, digámoslo así, estuvieron muy poco acertados sus iniciadores, permitiendo que fueran desalojados de sus tumbas tantos ilustres muertos, antes de que ellos les hubieran preparado el puesto de honor, el grandioso y pomposo mausoleo que sus talentos, valor ó virtudes merecían.

¿Qué es hoy de los restos mortales del gran músico salmantino?

¿Qué de la tumba que dejara vacía en el cementerio de Salamanca?

¿Qué de la caja de cinc, depositaria de tan precioso manuscrito?

Salamanca, que no ignora lo irrealizable del panteón nacional, ni que ya otras ciudades, tan prontas como ellas en creer en lisonjeras promesas, han reclamado y recogido las sagradas reliquias de sus grandes hombres, ¿ha reclamado, a su vez, los huesos del divino maestro, o yacen estos olvidados y arrinconados en las capillas de San Francisco?

Si es así, desearíamos que algún ayuntamiento, celoso por las glorias de Salamanca, recogiera los restos de Doyagüe, y los volviera a colocar en el modesto nicho del que nunca debieron ser arrancados.

Las obras que a juicio de los inteligentes son las más selectas del maestro salmantino, cuya fecundidad corrió parejas con su inspiración, además de los citados *Magnificat*, *Te Deum*, *Lamentaciones*, *Miserere*, *Gran misa*, *Oficio de Difuntos*, se componen de otras tres *misas*, varios *misereres*, todos los salmos, el *Cántico de Simeón*, varios *Genitoris*, etc., etc.

Toda la música religiosa, y en particular la de Doyagüe, tan sublime artista como profundo pensador, tiene sobre la profana la preeminencia de que, hiriendo vigorosamente nuestro espíritu, inicia en el alma la idea de la divinidad, y como arrebatándola del mundo terrenal la entreabre las puertas de lo infinito.

Este poder, esta preeminencia de la música religiosa la sentimos, la confesamos, no solo en nuestros templos, en nuestras viejas basílicas, donde solo se ejecuta la música esencialmente clásica de los grandes maestros, sino en los teatros de ópera y en los conciertos, donde las obras, las piezas más aplaudidas, aquellas que el público escucha con mayor emoción y recogimiento, fueron siempre las que versan sobre un tema religioso.

Siendo el pueblo español tan eminentemente artista, dotado de tan delicado sentimiento, cuyos pintores rivalizan con los de la misma Italia, cuyos poetas no reconocen superiores en todo el mundo, de admirar es que no sea un verdadero maestro, una verdadera ópera española, a la altura de su gloria

en las demás bellas artes, y de las glorias y bellezas que en este siglo y en este arte realizan otras naciones de Europa.

La causa a nuestro juicio, y el juicio de un profano valdrá tal vez muy poco en esta cuestión, la causa de que España no haya aún producido un gran maestro de música profana, una buena ópera que verdaderamente merezca el hombre de tal, es el respeto con que miramos los españoles nuestra música religiosa, y la originalidad, facilidad y gracia de nuestra música popular que hasta ahora ha bastado a satisfacer en el teatro nuestras aspiraciones musicales.

Estos dos géneros jamás se han aunado en España, y marchando por distintas sendas, ninguna aisladamente es bastante a dar vida a la ópera española, ni hasta ahora existió entre nosotros un genio suficientemente osado para llevar al teatro nuestra sublime música religiosa empleándola en asuntos profanos, y procurando aliarla con la popular, tan rica, tan varia, tan llena de pasión y movimiento.

Bien sabemos que las partituras de algunas de nuestras zarzuelas son verdaderas óperas; pero su música ligera, agradable, sentimental, nunca llegó, ni llegar ha pretendido, a las grandiosas partituras de *Favorita*, *Roberto*, *Norma*, *Guillermo*.

La verdadera música patética es hija legítima de la música religiosa, combinada con la popular o nacional, y sin este género de música que tan sublime han hecho las dos escuelas italiana y alemana, la ópera propiamente dicha no puede existir.

¿Hay nación en el mundo cuya música popular pueda competir con la española?.

¿Cuándo el genio, el talento, el arte, produjeron notas, cantos, melodías, tan melancólicamente tiernas, tan dulcemente apasionadas, tan ardientemente voluptuosas, como las que oímos en nuestras canciones andaluzas?

La pasión, el deseo, el goce, el dolor, la duda, el desengaño, la indolencia, la tristeza, la ira, la esperanza, la jactancia, el valor, la amargura, el sarcasmo, el desprecio, cuantos sentimientos, deseos y pasiones conmueven el corazón humano, otros tantos nos expresan con sus melodías populares, los hijos de España, con acentos tan llenos de verdad, de valor, de sentimiento, cual sólo un pueblo dotado de tan delicada e innata idea de la belleza artística puede crearlos.

Si Doyagüe hubiera llevado a la escena su gran talento, su brillante y fecunda imaginación, la osadía de su genio, su profundo conocimiento del arte, su delicado sentimiento estético, la inspiración casi divina que daba a su música el mágico poder de conmover, de esclavizar nuestros sentidos y potencias, de hacer vibrar las fibras más ocultas del corazón humano, hoy su nombre sería glorificado en toda Europa, y España, o la escuela de música española, émula de la italiana y alemana.

Mas el maestro salmantino, que adivinó, que inició en el siglo pasado, o muy al comienzo del presente, la revolución musical llevada a cabo mas tarde, nada, o muy poco, ha influido en sus compatriotas, que luchando con la índole de nuestra música popular, y las lecciones de los maestros extranjeros, no han hallado aún el canon de nuestra ópera nacional, para el que carecen de verdadera importancia todos los ensayos que se han hecho hasta el presente.

Cuando en nuestros conciertos oímos ejecutar el *Ave-María*, de Gounod, o cualquiera otro trozo de música religiosa, nos acordamos con tristeza del maestro salmantino, tan completamente olvidado por sus compatriotas, y cuya música sabría estimar y admirar nuestro público.

Querer aclimatar en nuestro suelo, si hay quien lo pretenda, ora la música italiana, ora la alemana, no es crear la ópera española, y nosotros creemos, aconsejados por nuestro patriotismo, que si entre nuestros jóvenes compositores hubiere alguno dotado del suficiente genio para acometer tamaña empresa, que al buscar en las obras de Meyerbeer, de Rossini, de Bellini, de Gounod, inspiración, lecciones y enseñanzas, no debiera olvidar a nuestros maestros españoles, siquiera como Doyagüe, fueran sólo autores de música religiosa.

La música moderna, como el teatro, o literatura dramática, en la religión reconocen su origen, y el verdadero músico, el gran músico, al templo, no al teatro, debe ir a buscar sus primeras inspiraciones.

Si hubiéramos nosotros de definir, tal como la sentimos, la música religiosa y profana, diríamos que el arte está en la escena, y la inspiración, el genio, en el templo.

Que la memoria, la admiración que nos inspira el gran Doyagüe, nos haya arrastrado a querer dar prescripciones en un arte que no conocemos, es error que esperamos nos sea perdonado en gracia de nuestro buen deseo, y en nombre del divino maestro cuya sublime música quisiéramos ver admirada por el público y estudiada por nuestros jóvenes compositores, que sacarían de ella gran enseñanza y aprovechamiento.

Mas siendo nuestra influencia completamente negativa para alcanzar, para nosotros, tan fausto resultado, terminaremos este artículo diciendo que España posee un gran músico, tan grande como Mozart, Haydn y Palestrina, y que no creemos causa suficiente para que permanezca completamente olvidado, escondida su música como lo fue su existencia en la basílica salmantina, el que esta música sea esencialmente religiosa.

Jamás el arte realiza la belleza en toda su plenitud como cuando se inspira en la divinidad.

La música, la más delicada de las bellas artes (perdónenos la poesía, a la que nosotros, conviniendo en la grandiosa definición que de ella nos da Cervantes, creemos, no un arte, sino la síntesis de todas las bellas artes), la música, decimos, al alcanzar en este siglo tan poderoso vuelo, nos revela el progreso moral e intelectual del hombre, que según va aquilatando sus sentidos necesita que sea más delicado, más ideal, digámoslo así, el arte que realice la belleza que persigue y que adora.

De la Edad antigua fue señora absoluta la escultura; de la Edad media la pintura; en la Edad moderna es la música la que se ha sobrepuesto a todas nuestras bellas artes, la que reina despóticamente en la Europa culta.

No careciendo por completo España de grandes maestros, tanto en música religiosa como profana, esperamos confiados que en época no muy remota conseguirá un honroso puesto entre las naciones musicales, y su escuela bien merecido renombre, siendo entonces tan conocido y admirado como debe serlo el maestro salmantino D. Manuel José Doyagüe.

Rafael Luna

Documento 12. Escrito aparecido en *Crónica de la Música*.

LEÓN, A. “El Miserere de Doyagüe”. *Crónica de la Música*, Año III, nº. 98. Madrid 5 de Agosto de 1880, p. 3.

“EL MISERERE DE DOYAGÜE”

Allá por los años 1774 ó 1775 había cátedra de música en la Universidad de Salamanca. ¿Se sorprenden nuestros lectores de esta nueva manifestación del progreso? Pues sorpréndanse cuanto quiera, pero es verdad.

Y tan verdad, como que desempeñaron dicha cátedra el célebre poeta y músico salmantino Juan de la Encina y el famoso ciego Francisco Salinas, maestro de Vicente Espinel.

Y por más señas, que asistía a dicha clase por los años expresados un joven muy modesto que se llamaba Manuel Doyagüe; el mismo que más tarde había de ser compositor eminente y gloria de su patria.

Educábase Doyagüe para la carrera religiosa: pero es el caso que iba con frecuencia al convento de Santa Úrsula, perteneciente a las Comendadoras de Santiago, del cual era monja y maestra de novicias una tía del joven estudiante.

La orden y reglas de estos conventos no era severa ni mucho menos, y Doyagüe podía ir casi todos los días al locutorio a tomar chocolate, dulces y demás golosinas con que le obsequiaba la maestra de novicias.

Ésta no se hallaba siempre sola, y por regla general la acompañaba una novicia de quince o diez y seis años, que era un prodigio de hermosura. Casi nunca hablaba; se limitaba a permanecer sentada escuchando la conversación, que casi siempre versaba sobre música, porque el joven componía algunas melodías y la tía de Doyagüe era extremadamente aficionada al divino arte.

Alguna vez el joven estudiante cantó letrillas y romanzas, y la joven novicia se ruborizaba.

¿Hemos de decir más detalladamente que la novicia y el estudiante se amaron apasionadamente sin decirselo? No lo creemos necesario.

Una tarde, el joven Doyagüe cantó una especie de serenata suya, cuya letra eran los lamentos de un pájaro alrededor de los hierros de la jaula en que se hallaba la pájara a quien amaba.

Cuentan las crónicas que la novicia comprendió enseguida la alusión, pero la maestra no.

Hagamos un paréntesis de varios días, porque no hemos de ser tan indiscretos que contemos al detalle lo que se hablaba todas las tardes en el locutorio del convento, ni lo que pasaba a todas horas por el corazón de los jóvenes.

El Miércoles Santo, después de las oraciones y de las tinieblas, debía Doyagüe sacar del convento a la novicia, aprovechando el descuido de las monjas. Al dirigirse hacia la iglesia, que era el punto de la cita, atravesó la catedral, donde estaban cantando el Miserere.

Dícese que Doyagüe iba muy resuelto a cometer la profanación convenida, pero el canto religioso dio nueva dirección a sus ideas, comprendió lo que iba a hacer y cayó de rodillas delante de un altar.

Seis años después era Doyagüe gran músico, virtuoso sacerdote y director de la capilla de la catedral; seis años durante los cuales había estado trabajando secretamente en componer un Miserere, el mismo que se canta todos los años en Salamanca, y que es una verdadera joya del arte.

El célebre Miserere de Doyagüe representa el arrepentimiento de la fatal pasión que concibió por una joven destinada como él a la iglesia.

Sobre este asunto ha publicado Rafael Luna en la Revista de España un extenso artículo, cuya lectura recomiendo a los suscriptores de la CRÓNICA, seguro que me lo agradecerán. Por mi parte no hago más que dar una idea muy ligera del origen de la célebre composición de Doyagüe. La índole de esta publicación y el espacio de que puedo disponer no me permiten otra cosa.

A. LEÓN

Documento 13. *Historia de Salamanca de Villar y Macías*

Villar y Macías, M. “Salmantinos ilustres”. En: *Historia de Salamanca*, tomo IX, capítulo X. Salamanca: Francisco Núñez Izquierdo, 1887. Reeditada por Salamanca: Librería Cervantes, 1975. La biografía de Doyagüe está entre las páginas 121-123.

Nació D. Manuel José Doyagüe el 17 de Febrero de 1755; fueron sus padres Manuel, artífice platero, y Bernarda Giménez. Era niño de coro de esta Santa Iglesia, cuando bajo la dirección del maestro de Capilla D. Juan Martín, aprendió los primeros rudimentos de música, dando desde entonces señaladas muestras de gran ingenio artístico. Jubilado su maestro, desempeñó interinamente el cargo de éste en la Catedral, y el de profesor de música en la Universidad, y en 1789 fue nombrado maestro de capilla por rigurosa oposición. En 1817 marchó a Madrid a dirigir en la Capilla Real el Te Deum, que compuso por el feliz alumbramiento de la Reina doña Isabel de Braganza; en la misma capilla se ejecutó su gran Misa, que mereció extraordinario aplauso, y muy especialmente de los maestros Espinola, Carnicer y Albéniz; en 1831 Su Majestad le condecoró con el título de maestro honorario del Real Conservatorio de Música, distinción entonces sólo concedida al profesor Espinola y al célebre Rossini, con quien estuvo en afectuosa correspondencia.

Su fecundidad artística fue maravillosa, hija no sólo de su ingenio y larga vida, sino también del tranquilo aislamiento en que vivió, entregado de lleno a la práctica de la virtud y el arte. Era de carácter tan modesto como abstraído, y ni el brillo de los honores, ni el ruido de la fama alteraban su alma verdaderamente grande. Murió el 18 de Diciembre de 1842, a la edad de ochenta y ocho años menos dos meses. El ayuntamiento, en sesión del 27 del siguiente mes, acordó que el nicho donde fueron sepultados los restos del eminente artista quedase perpetuamente destinado a tan sagrado depósito; y se abriese una suscripción para colocar en aquel una lápida de mármol con la oportuna inscripción, cuya colocación solemnemente tuvo efecto el 26 de Abril. He aquí el epitafio:

Al merito eminente y modesto
[...]
El Ayuntamiento Constitucional
Año de 1843

Celebráronse solemnes exequias en la capilla del cementerio, ejecutando a toda orquesta el célebre Oficio de Difuntos, obra del ilustre maestro; después el ayuntamiento y las autoridades, corporaciones y personas notables invitadas, rindieron el último homenaje al genio al pie de la tumba, leyendo el procurador síndico un breve elogio biográfico

El original autógrafo del Magnificat, encerrado en una caja de zinc, con el discurso leído y copia del acuerdo del municipio, quedaron depositados en la urna⁶ donde permanecieron los restos del inmortal Doyagüe hasta junio de 1869, que fueron exhumados y conducidos con solemnísima pompa a la Casa Consistorial, en la que penetraron, escoltados por voluntarios de la libertad, a la voz de ¡Paso al genio! dada por el gobernador don Baldomero Menéndez, que presidió la ceremonia. Una comisión del municipio los llevó a Madrid, cuando la inauguración del panteón nacional, en donde no pudieron ser colocados por no hacer cincuenta años que había fallecido Doyagüe, que era uno de los requisitos exigidos por la ley. Traídos los restos a Salamanca, se hallan depositados en la Capilla de Santa Catalina del claustro de la Catedral, donde aún esperan digno sepulcro.

⁶ Custodiados ahora en la biblioteca universitaria

Documento 14. ¡Oh, Dios mío, qué prodigio!

Barco, J: *El Liberal*. 17 de febrero de 1891, p. 1-2.

Si sois *dilettanti* y os es familiar la música religiosa y habéis, además, estudiado a los maestros españoles, no desconoceréis el nombre de Doyagüe. Aquí trajeron sus cenizas cuando quisimos parodiar en San Francisco el Panteón de Santa Genoveva; y a su tierra, Salamanca, se las llevaron de nuevo, antes que se perdiesen del todo en el hacinamiento de cajones que, bajo aquellas bóvedas, encerraban los restos de neustros inmortales.

¡Oh, y qué maravillas cuentan de aquel maestro insigne sus paisanos! Vino a Madrid en cierta ocasión a dirigir la capilla de Palacio y pasmó -¡que fue pasmar!- a Fernando VII. Las misas que dejó escritas son innumerables: la de *Réquiem* es un portento; su *Te Deum grande* un prodigio; su *Miserere* causa verdadero pavor... Hasta murió como mueren -y quizá viven- los genios: loco. En sus postreros instantes cuentan que en el lecho se entretenía en ensuciar las paredes con las materias que tenía a su alcance. Otro afamado músico, D. Francisco Olivares, fue a visitarle a tiempo que ya expiraba aquel peregrino ingenio. Junto a la alcoba tenía Doyagüe su clavicordio y Olivares, para ver el efecto que podía hacer aún la música en su desgraciado amigo, pasó las manos por el teclado, de modo que se produjeran sonidos discordantes.

Doyagüe movió el rostro hacia donde se oía música tan infernal y expresó con gestos su profundo disgusto. En cambio, cuando Olivares arrancó al instrumento combinaciones dulcísimas, quizás creadas por el moribundo, éste abrió por última vez los ojos y así expiró, recreándose en las armonías celestiales que llegaban a sus oídos...

¡Si cuentan y no acaban aquellos salmantinos, enamoradotes, como el pueblo que más, de sus hombres y de su tierra!

La fabula también ha hecho presa en el nombre de Doyagüe y al buen presbítero -por fin clérigo era- ha intentado convertirlo en ente fantástico, con pasiones volcánicas, trasunto de Claudio Frollo, pero mejor que éste, porque supo encontrar en el misticismo apaciguamiento a las luchas de su espíritu, y en la música salida de sus arrebatos de poeta. ¡Cosas de poetas también!

El cabildo catedral de la ciudad ilustre guarda en sus archivos, como joyas de valor inestimable, las obras de Doyagüe, pero no es tan egoísta que no permita con cierta orgullosa complacencia que los maestros de capilla las examinen para que en ellas aprendan y para que de entre ellas elijan también las que deben ejecutarse cuando, según expresión del pueblo, repican gordo.

Hace algunos años desempeñaba el cargo de maestro de capilla en la catedral salmanticense un ilustrado músico, excelente amigo mío. Fui a visitarle a su casa una tarde acompañado por otro amigo de ambos y nos recibió, como siempre, en su despacho; despacho de cura y de músico, en el que no faltaba el crucifijo sobre la enjabelgada pared, ni sobre los colorados ladrillos el *armonium* atestado de obras musicales.

Habíamos comenzado apenas la conversación cuando llegó otra visita de menos confianza para el maestro que la nuestra. Salió D. Antonio, que así se llamaba nuestro amigo, a recibir al nuevo visitante y quedamos solos en el despacho. Aficionados nosotros a la música, comenzamos a revolverle los papelotes que tenía sobre el *armonium*, y entre ellos nos llamó extraordinariamente la atención un cuaderno que contenía, a lo más, tres o cuatro pliegos de pauta, atados en cruz con cinta de balduque. En la portada y debajo de las cintas leímos escritas con lápiz azul estas misteriosas palabras: "¡Oh, Dios mío, qué prodigio!..."

Nos miramos mi amigo y yo, y movidos por igual pensamiento alzamos el pico de la primera hoja para ver el nombre del autor de aquel ya para nosotros indudable portento.

Era de Doyagüe. Sí, allí estaba escrito en una punta, el nombre glorioso del gran músico, de su puño y letra sin duda, a juzgar por el tiempo que acusaba por el enrojecimiento de la tinta.

No nos atrevimos a desatar el cuaderno, contentándonos con darle vueltas entre las manos, mirándolo y remirándolo con asombrados ojos.

La letra de aquella rotulata puesta en la portada era de D. Antonio. ¡Oh, si, era de nuestro buen amigo; la conocíamos muy bien!...

¡Y aquí el vagar de nuestra fantasía! Qué tal prodigio será éste, nos dijimos, cuando el maestro, en un arrebato de entusiasmo, anonadado quizás por las grandezas que se encerraban en aquellos pentagramas, había expresado admiración tan honda como la indicada en las cinco palabras de azulados trazos.

Todas las grandezas de la música de Doyagüe, por nosotros muy conocida y admirada, vinieron en tropel a nuestra imaginación, como evocadas por la maravillosa partitura que teníamos en las manos. Allí fue el recordar aquel *Te gloriosus apostolorum*, canto plácido y regocijado hecho para boca de querubines, del *Tedeum* gran (sic) del maestro, y la *fuga* de la misma portentosa obra que en olas de armonía lleva al trono del Altísimo las alabanzas a través de coros, nominaciones y potestados.

Allí fue el repetir mentalmente y hasta *sotto voce* frases del majestuoso *Miserere*, ritmos como el célebre del *Plorans ploravit in nocte...* de las *Lamentaciones*, notas pavorosas y sublimes del *Réquiem* que parecen surgir de los profundos para increpar a Dios preguntándole: *Et in inferno, ¿autem quis confuebitur tibi...*

Todo, todo lo recordábamos, embriagándonos con las inspiraciones divinas del gran Doyagüe. Y por encima de todos nuestros recuerdos, más superior, más genial, más portentoso y sublime, parecían que había de ser *aquello* que la temblorosa mano del maestro había calificado del prodigio.

Volvíamos a pensar en la partitura desconocida y nos forjábamos escenas casi fantásticas. Veíamos al maestro, a D. Antonio, en la soledad de la noche y de su estudio, sentado ante el *armonium*, con los ojos fijos en la obra de Doyagüe, colocada en el atril y recorriendo con sus dedos, embebido, las amarillentas teclas. Le veíamos reptir mil y mil veces la prodigiosa obra, y cuando ya aprendida, echar atrás sobre el asiento, el cuerpo, rígidos los brazos, la cabeza volcada sobre la nuca y los ojos fijos en el techo, preñados de lágrimas arrancadas por inefable delirio.

Así comprendíamos que la mano de nuestro amigo hubiese después trazado aquel ¡OH DIOS MÍO, QUÉ PRODIGIO!, que no se apartaba de nuestros ojos.

Entró al poco rato el maestro en su despacho y con verdadera ansiedad le preguntamos:

Maestro, ¿qué obra es ésta? —esperando que su contestación aumentase todos nuestros entusiasmos.

Eso —contestó cogiendo el cuaderno y arrojándolo con desdén sobre una silla— Eso es lo peorcito que salió de la pluma de Doyagüe.

¡Cómo! —le interrumpimos a un tiempo no dando crédito a sus palabras.— ¡Pues no indica eso el rótulo que ha puesto usted sobre la cubierta! —añadimos un tanto amostazados.

No hay tal cosa —replicó el maestro sonriéndose.— Esto es un *motete*, prosiguió cogiendo el cuaderno, y en la línea que ustedes han leído escrita por mí, no es más que el principio de la letra del *motete*... Lo ven ustedes? —dijo desatando el cuaderno y mostrándonos la primera hoja.— Así empieza: ¡*Oh Dios mío, qué prodigio!*... Vale bien poco... La letra y la música corren parejas.

JUAN BARCO

Documento 15. Extractos de *La Semana Católica de Salamanca*

[17/12/1892, p. 946]

Día 22.- Catedral.- A las diez solemnes honras fúnebres por el alma del insigne músico salmantino D. Manuel Doyagüe que hace 50 años que falleció. Predicará el Sr. Canónigo Magistral y asistirá una nutrida orquesta que interpretará el *Oficio de Difuntos* del mismo Maestro. Están invitadas al acto todas las autoridades.

[24/12/1892, p. 971-972]

El aniversario de Doyagüe

Con asistencia de las autoridades y comisiones del claustro universitario, del Seminario, de la Real Capilla de San Marcos, del convento de Padres Dominicos, del colegio de Nobles Irlandeses y otras, se celebraron el jueves en la Santa Basílica Catedral, las proyectadas honras fúnebres por el alma del insigne músico salmantino Doyagüe.

En el centro del templo se levantaba severo catafalco y sobre él estaban depositados los restos del célebre Maestro y el autógrafo de una de sus obras.

Dieron comienzo las exequias con el Oficio de Difuntos, cuyo segundo salmo fue tocado a gran orquesta, interpretado con gran acierto por la capilla de la Catedral y coro de seminaristas. Esta excelente composición musical, es del organista de la misma Catedral D. Miguel Arnaudas, cuyo verdadero genio en el divino arte se revela de una manera prodigiosa en ella. Sobre todo en el soberbio recitado de Bajo, es modelo de acordes atrevidos y de grandezas artísticas, admirablemente distribuidas entre la voz y la trompa, instrumento obligado en tan bella composición musical. El Sr. Arnaudas es una futura gloria del arte en el género sagrado.

Siguieron después las *lecciones* del inspiradísimo Doyagüe, saturadas de dulces y tiernas armonías que elevan el espíritu y la misa de *Réquiem* del mismo Maestro.

A continuación, ocupó la Sagrada Cátedra el Sr. Magistral, quien con la oratoria elocuente que le distingue, cantó las grandezas del insigne músico, haciendo un acabado elogio de sus virtudes y de las monumentales obras que ha legado a la posteridad. Estimuló al final a las autoridades y al pueblo para que se construya un enterramiento digno a los restos mortales del ensalzado músico.

Terminó tan solemne acto con un responso de Nadal.

Documento 16. Extracto de *La Opinión*. Diario de Salamanca

[24/12/1892. Año I, nº 65].

En honor a Doyagüe

El día 18 de diciembre de 1842 pasó a mejor vida en esta ciudad el inmortal D. Manuel José Doyagüe, que como otros hijos ilustres de Salamanca han ido a ocupar un lugar en la galería de hombres célebres españoles.

El Excmo. Sr. Obispo y el Cabildo de esta Santa Catedral, desplegando un celo extraordinario para honrar la memoria de este salmantino que comenzó entonando cánticos religiosos en esta santa iglesia, como niño de coro, y terminó como maestro de su capilla, ha querido dedicarle su recuerdo, y al efecto ha organizado una función religiosa que tuvo lugar anteayer en la Iglesia Catedral, y una velada lírico literaria en el Paraninfo de la Universidad.

Mil plácemes merece la comisión organizadora de estas fiestas, porque nada más justo que rendir homenajes a la memoria del genio y pocos como el autor del *Magnificat*, la *Gran Misa*, el *Oficio de difuntos* y otras tantas obras de que es autor el virtuoso sacerdote Doyagüe, que dedicó su larga vida al cultivo de la música religiosa, llamando con sus obras la atención de propios y extraños hasta el punto de obtener el honroso título de maestro honorario del Real Conservatorio de Música, que le concedieron los reyes de España el año 1817, cuya distinción no había sido otorgada más que al célebre maestro Espínola y al inmortal Rossini.

El Ilmo. Sr. Obispo y el Cabildo, encargados de organizar las fiestas que anteayer presenciamos, ha visto coronados sus esfuerzos con el éxito que han obtenido y el entusiasmo con que han sido acogidos por los amantes del arte músico y por los hijos de Salamanca que consideran un deber ineludible el de honrar la memoria de los grandes que han contribuido con la poderosa fecundía de sus imaginaciones y la luminosa antorcha de su genio, pregonar por todas partes la fama de esta querida ciudad.

Salamanca, la pequeña Roma, que contaba ya en el catálogo de sus hombres ilustres en tiempos anteriores y allá por los siglos XV y XVI, un sabio como el Tostado, un cosmógrafo como Deza, un hombre de estado como Mendoza; gobernante como Cerneros, un teólogo como Melchor Cano, un jesuita como Soto, un canonista como Covarrubias, un literato como Nebrija, y tantos otros, que distinguiéndose en todos los órdenes del saber difundía por el Universo Mundo la verdad y la ciencia, tenía algo reservado para el siglo actual, y produce hombres que dedicándose al cultivo del divino arte sean admiradores de todos y reciban el aplauso universal. Aquí tenemos al celeberrimo Doyagüe, que abstrayéndose del mundo y sus vanidades, se conforma con ocupar un puesto modesto en Salamanca, y despreciando ofertas que podrían darle más glorias y más honores, se oculta en este modesto rincón para practicar la virtud y dedicarse a buscar en un mundo de fantasías, medio de engrandecer a su ciudad natal, y rindiendo así culto ferviente a Dios, a quien dedica sus producciones.

La velada celebrada anteanoche, y cuyo programa ya conocen nuestros lectores, puede considerarse como modelo en su género.

Presidía el R. P. Cámara, que tenía a su derecha al Sr. Deán, y ocupaba su izquierda el Gobernador interino Sr. Torroja, viéndose completamente llenos los escaños por representantes de la Universidad, de la Audiencia, del Seminario, de RR. PP. Dominicos, Instituto Provincial, Academias, Cabildo, etcétera, sirviendo de digno remate un sinnúmero de elegantes damas de lo más selecto de nuestra sociedad.

La orquesta, bajo la dirección del Sr. Arnando, ejecutó la obertura de la ópera *Freyschutz* (sic), de Weber, siendo aplaudidas. Acto seguido, el maestro de capilla Sr. Zabala, leyó un bonito y sencillo discurso, demostrando que el amor a Salamanca había retenido en esta ciudad al inmortal Doyagüe, el cual abandonó riquezas y altos puestos por el cariño que profesó siempre a la misma.

Terminó haciendo un llamamiento para que las Corporaciones elevaran un mausoleo aunque fuera modesto, para encerrar las cenizas del célebre músico.

Los siguientes números del programa, fueron, como aquél, calurosamente aplaudidos, mereciendo especial atención las poesías leídas por D. Esteban Fernández y González, el cual goza ya entre nosotros justísima fama de fecundo poeta, y el coro a voces solas titulado *El Aprensivo*, que fue repetido.

Hermosa es también la leyenda tradicional del conocido literato señor López Alonso, la cual fue leída por el Sr. Revillo, mereciendo aplausos de la concurrencia.

La parte musical fue admirable.

El Excmo. Sr. Obispo, excitó también en breves frases el celo de los admiradores de Doyagüe, y les invitaba a que dedicaran un mausoleo digno al notable maestro, así como a que se publicaran sus obras musicales.

Documento 17. Biografía de la *Ilustración Musical Hispano Americana*

Pedrell, Felipe (dir.). “Nuestros Grabados. Doyagüe”. *La Ilustración Musical Hispano Americana*. Dirección. Felipe Pedrell. Barcelona, 30/1/1893, p. 12-13.

NUESTROS GRABADOS

DOYAGÜE⁷

El celoso e ilustrado maestro de Capilla de Salamanca, D. Mariano Zabala Abarca, ha tenido la dignación de facilitarnos la copia de un retrato al óleo del eminente maestro salmantino D. Manuel José Doyagüe, retrato que si no estamos equivocados se publica hoy por primera vez en España habiéndose hecho digno de este honor, gracias al Sr. Zabala, la ILUSTRACIÓN MUSICAL.

D. Manuel José Doyagüe y Giménez nació en Salamanca el 17 de febrero de 1755. Manuel y Bernarda fueron los padres del que ya desde niño mostró claros indicios de su inclinación a la música. No disponiendo sus padres de otros recursos que los rendimientos de una modesta platería, colocaron al niño en el colegio de infantes de coro para que recibiese la instrucción elemental del arte. Manifestando deseos de extender los conocimientos adquiridos, tomó a su cargo el maestro de capilla D. Juan Martín, instruirle en armonía y contrapunto. Jubilado en 1781 el maestro Sr. Martín, encargó el Cabildo catedral a Doyagüe el desempeño del cargo vacante, siendo nombrado también profesor de música en la famosa Universidad salmantina para desempeñar la cátedra fundada por D. Alfonso el Sabio, que ilustraron un día Bartolomé Ramos y Salinas. Ocho años después por fallecimiento de su profesor Sr. Martín y previa oposición fue nombrado maestro de capilla en propiedad, siendo festejado este hecho con entusiastas composiciones poéticas, entre las cuales merece especial mención la Oda que a nombre de los niños de coro, compuso y publicó el catedrático de Teología don Francisco Prieto de Torres.

Nacido Doyagüe para la música, y queriendo dedicar a la composición todas su facultades, rogó a su compañero el celebrado organista D. Francisco Olivares, que se encargase de la instrucción musical de los infantes de coro. Mucho produjo Doyagüe en los primeros años de su magisterio. El estudio de las obras de Haydn y Mozart, sin embargo, ocasionó en su manera de comprender la música radical transformación de ideas y procedimientos. La primera obra que produjo a consecuencia de esta evolución fue el solemne *Te Deum* ejecutado en la Real Capilla de Madrid el año de 1817 con motivo del feliz alumbramiento de la Reina D^a. Isabel de Braganza. En 1819 escribió su famosa *misa en sol* de la cual dijeron Carnicer y Espinola “que el talento humano no pudo hacer obra más acabada”. En 1829 envió a Rossini el *Miserere* llamado *grande* del cual dijo: “que envidiaba al creador de aquella obra religiosa”. En 1831 fue nombrado maestro honorario del Conservatorio de Madrid, distinción que hasta entonces sólo se había concedido a Espinola y a Rossini.

Larga sería la enumeración de cuanto produjo Doyagüe hasta el día de su fallecimiento acaecido en 18 de Diciembre de 1842, cuando estaba próximo a cumplir los 88 años. Deseoso el celoso Ayuntamiento de rendir un homenaje al insigne músico salmantino, acordó en 1843 que la urna donde estaban depositados los restos de Doyagüe, quedase perpetuamente consagrada a su memoria y que la calle del Aire, en que habitó hasta su fallecimiento, se llamase en adelante calle de Doyagüe. Abrió una suscripción para costear una lápida en la cual se grabó en letras de oro una sentida inscripción. En época no lejana, sin respetar el acuerdo del Municipio, abrióse el sepulcro venerando para trasladar a la corte al non-nato Panteón nacional, las cenizas del insigne maestro. Afortunadamente para los salmantinos amantes de sus glorias el 22 de Diciembre de 1884 fueron restituidos a la patria los restos de Doyagüe.

En uno de nuestros últimos números referíamos las circunstancias especiales en que se hallaban dichos restos desde el citado año en que fueron restituidos a Salamanca. Referíamos allí, también, que el Sr. Obispo, el Cabildo Catedral, el Ayuntamiento y otras corporaciones y el celoso sucesor de Doyagüe, el distinguido maestro de capilla D. Mariano Zabala Abarca, trataban de obsequiar la

⁷ Extractamos estos datos biográficos del trabajo del distinguido maestro de Capilla de Ntra. Sra. del Pilar de Zaragoza D. Antonio Lozano, que obtuvo el primer premio en el certamen celebrado en Salamanca el 20 de Enero de 1884. El lema artístico versaba sobre una *Biografía de Doyagüe* y un juicio crítico referente a sus obras.

memoria del músico salmantino con unas solemnes honras fúnebres y una velada, actos que se celebraron el día 22 del mes pasado y que no podrán menos que allegar los recursos que se desean para rendir un tributo póstumo, el de un mausoleo, a la memoria del insigne maestro.

Dícennos que ambos actos se vieron concurridísimos resultando interesante la velada en la que el Excmo. señor Obispo dirigió su autorizada y sentida palabra al público, leyendo el dignísimo maestro de capilla señor Zabala un nutrido y encomiástico Discurso, repleto de sólida doctrina artística y de entusiasmo patrio, dedicado a Doyagüe, autor de los dos famosos salmos con orquesta *Mirabilia y Principes*, ejecutados con suma perfección en la memorable velada.

Documento 18. Artículo de José María Sbarbi

Sbarbi, J. M.: *Ambigü literario*. Madrid: Imprenta de la viuda e hija de Fuentenebro.1897, p. 342-346.

DOYAGÜE

Cuando los conocimientos humanos han alcanzado la mayor altura de perfección posible, nada más común que verlos derroscarse para sumirse las más de las veces en un abismo insondable de ridiculeces y extravagancias: tal fue la suerte que cupo a Europa desde fines del siglo XVI hasta mucho más de mediado el XVIII, y muy singularmente a nuestra España; suerte falta, a cuyo funesto influjo fueron bastante contados los seres privilegiados que lograron sustraerse.

Con efecto: los Greco, en Pintura; los Churriguera, en Arquitectura; los Góngora, en Poseía, levantan el estandarte de rebelión contra el código de las reglas y preceptos de sus respectivas facultades, para entregarse al vuelo de su febril imaginación; sustituye el capricho al método, la independencia a la sujeción, y el delirio a la razón; y cerniéndose esos genios en la región de las nebulosidades, piérdense en las nubes para venir a producir luego esas creaciones más o menos sorprendentes, sí, pero, en último resultado, verdaderos abortos del Arte.

Otro era el rumbo que seguía el estudio de las Ciencias. Aquí, por el contrario, cálculo y puro cálculo, torniquete y más torniquete a la inteligencia, poniéndola en prensa hasta que diera de sí la última gota de jugo el cerebro. Así se ve que el estudio de la lengua latina, por ejemplo, se convirtió en un verdadero gimnasio de acertijos, enigmas, logogrifos y demás pasatiempos a estos análogos de que, con el fin de hacer buena nuestra aserción, y, por conducir al objeto presente, daremos tan sólo una muestra.

Calcetero, comes uvas

Se le proponía a un estudiante de tercero de Latinidad, para que tradujera esa oración al castellano, y muy castellano, eso de que *coma uvas un calcetero*, y aún de que *beba el néctar que del fruto de la vid se extrae?*...Sí, señor, será todo lo castellano que usted quiera; pero aquí se trata de una proposición latina, y muy latina: trabaje pues, caliéntese los cascos; dese de calabazadas contra las paredes; hiera bien la piedra con el eslabón, y...verá como al fin y postre sale lumbre. Y en efecto, al cabo de muchas horas perdidas y no pocas jaquecas ganadas, y después de machacar y más machacar, sacamos en claro que, deshecho el hipérbaton, y escrito como Dios manda el tal pensamiento, da por resultado:

Comes, tero uvas calce;

esto es:

Compañero, piso las uvas con el calcañar.

Ahora bien, ciencia y arte la Música juntamente, no podía eximirse de la influencia que ejercían a la sazón corrientes tan vertiginosas, y, en efecto, no se libró; prueba latente de ello la multitud de extravagancias y adefesios que salieron a plaza bautizados con la ridícula denominación de *cánones enigmáticos*; y decimos *ridícula*, porque, ¿a qué vienen enigmas donde todo debe ser espontáneo, liso, claro y llano?...¿A qué conducen esos artificios y cavilosasidades en ese lenguaje universal, que es connatural al pueblo, llamado *Música*?...Pero, nada de eso; hallábase entonces en todo su auge el *contrapunto*, palabra justamente calificada de *bárbara* por Mr. Fétis, dado que su estructura y mérito especial consistía en escribir puntos o notas, unos debajo de otros, formando a la vista del espectador un verdadero mosaico, aun cuando fuera con detrimento de los fueros del oído, único juez en achaques musicales a la manera que lo es el ojo en materias pictóricas, y el paladar en el terreno culinario.

Tal era la situación en que se encontraba la Música en toda Europa, y especialmente en nuestro suelo, como ya lo dijimos al empezar estos borriones, cuando nació en Salamanca el maestro D. Manuel José Doyagüe, a principios del año 1755. Dotado de claro ingenio, de espíritu filosófico, de religiosidad acendrada y de viva fe en la estética musical, no tardó en comprender cuán extraviado rumbo seguía la genialidad de los compositores eclesiásticos de su tiempo. Convencido, pues, de que la

Música es el arte de conmover por medio de los sonidos diversamente combinados, y no de halagar fútilmente el oído, ni tampoco de presentar a la vista, por medio de la escritura, un como tablero de ajedrez o ya un trabajo de taracea, se entregó a la composición, buscando las fuentes de la biensonancia en la inspiración, y no en el frío cálculo, sin para ello haber abandonado los estudios clásicos, pero en manera alguna empíricos, y mucho menos como producto de combinaciones matemáticas. Superior a su época, entrevió en lontananza que cada instrumento, así como cada jerarquía o estado social, tiene su carácter especial y distintivo, no ocultándose, además, a su fina penetración, que la composición musical debe guardar íntimo consorcio con la literaria, pues, de lo contrario, equivaldría, v. gr. a representarse una escena dramática en que, al prorrumpir un actor en la exclamación dolorosa de “Ay, qué pena! ¡yo me muero!” ostentase al propio tiempo una faz risueña o, cuando menos, indiferente.

No seremos nosotros quienes digamos con Soriano Fuertes que “Doyagüe fue, sin duda, el primero que inició la revolución de ideas en la Música sagrada, como más tarde lo hizo en la dramática europea el atrevido genio de Rossini”; pero sí aseguraremos que fue uno de los primeros y más activos campeones en acometer tan loable como ardua empresa, pues la absoluta sentada por el autor de la *Historia de la Música Española* en el pasaje recién copiado a la letra, excluye *ipso facto* de semejante justa honra a varios otros profesores no menos acreedores de eterna memoria, entre los cuales adalides son dignos de figurar, haciendo caso omiso de unos cuantos más, los nombres de un García (el *Españoleto*); de un Gutiérrez, traductor del abate Eximeno y antecesor mío en el magisterio del Real Convento de la Encarnación de esta corte, y después maestro de la primada de las Españas; de D. Domingo Arquimbau, que lo fue de la patriarcal de Sevilla, y de D. Vicente Palacios, de la metropolitana de Granada; todos ellos contemporáneos, esto es, que florecieron en el último tercio del siglo próximo pasado y en el primero del actual.

El carácter obscuro, retraído o poco sociable de Doyagüe fue causa, a no dudarlo, de que no se hubiera dilatado mucho más el vasto océano musical en que navegaba, pues es indudable que en Música, como en cualquiera otra arte, el oír, o ver, ensancha considerablemente la esfera de los estudios a que uno se ha dedicado; así y todo ¿cuán gigantesca no sería su talla en la jerarquía musical, cuando mereció que todo un Rossini elogiara sus trabajos y se complaciera en sostener correspondencia epistolar con nuestro ilustre salamanquino? Sea como quiera, creo que el Cabildo catedral de su patria prestaría un distinguido servicio al Arte y a la Historia musical, con dar a luz, si no todas, algunas de las más preciadas obras de este egregio maestro, tanto para que sirvieran de modelo a muchos de nuestros compositores eclesiásticos actuales, cuanto de admiración a los presentes y venideros de todos los países en general, dadas las condiciones especiales de la época en que escribía.

(1897)

Documento 19. Idolillos

Pedrell, F: “Idolillos”. En *Música sacro-hispana*, I, año 2º, 1909, p. 235-237.

Es extraordinario el número de cosas que se hacen por rutina, por la suprema razón del porque sí. Hace uno lo que hacen los más, y todos acaban por hacer lo que hacen muchos. Claro es que en ello no entra para nada el sentido común: y ¿en qué ha de entrar ni salir para nada si la inteligencia se ha convertido en máquina que funciona por la rutina, la reglamentación o la moda? Dejemos que funcione la máquina como quieran o como ordenen las leyes borreguiles para comer tal día al año panallets; para mojar barquillos en vino ración tal otro, para vestirse de verano o de invierno en hora marcada por el almanaque para tirar las botas en que deambulábamos tan soberbiamente porque ya no se estilan las de punteras romas; para enfundarnos en un gabán que nos oprime, viéndonos privados de la holgada clámide de ayer, etc., etc. Si la máquina ha funcionado perfectamente en daño de nuestra comodidad o de nuestra real gana, en cambio, hemos cumplido con buenos con lo que preceptúan, disponen y ordenan lo estatuario, o convencional y las leyes intangibles de la borreguería andante.

Para cumplir como buenos aunque de tarde en tarde nos soliviantamos rebelándonos contra tan necias imposiciones, ya que en determinados días comemos panecillos de Forn de Sant Jaume, sorbemos un helado en determinada horchatería, ¿por qué, vamos a ver, no hemos de tener también músicas rutinarias, músicas de rebaño?

Pues ya lo creo que tenemos músicas de esa clase y, además, músicos a quienes un amigo mío llama “idolillos”, que todos, tú lector, y yo también, hemos aplaudido y son la música lo que los tortells a la rutina.

Esas músicas, por supuesto todas muy malas y ordinariamente de género religioso, y los méritos de las músicas de esos idolillos, se han formado por conglomerados de rutina como se forman todas las leyendas del rebaño. Ha dado uno en decir que tal localidad posee una admirable inspiración creada por el genio colosal de un Señor Don Cualquiera; la cosa ha cundido a otra localidad que quiere poseer otra inspiración aún más sonada todavía y...ya tienen ustedes formada la leyenda de una de esas músicas

piramidales y de sus autores los idolillos; una porción de personas que cree, afirma y jura, sin comerlo ni beberlo, que todo eso es verdad y más claro que la luz del día y ¡guay! del que se atreva con tales leyendas poniéndolas en cuarentena o mofándose de ellas. ¡Vaya V. a decirles, por ejemplo, que el Te Deum del maestro Tortell es una nenia indigna del templo! ¡Qué se atreva alguien con el buen Olleta, y no habrá zaragozano que no le arrime un buen pie de paliza al lucero del alba! ¡Que se presente un guapo a desfacer agravios de músicas rutinarias, y Bilbao defenderá a su Ledesma, Valencia a su Plasencia, Madrid a su Prado, Mantinchique, Calahorra, Cosme de Benito, el bromista jorobeta, así solía firmar, que en una ocasión tuvo la humorada de citar en un café de la Puerta del Sol a todos sus colegas “para defender los intereses de clase de la gente del gremio”. No quieran ustedes saber la de palos que hubo, y cómo acabó la broma.

Aquí en Barcelona tuvimos durante buen espacio de dos años la leyenda del Misal de aguinaldo del idolillo Vilanova, leyenda del héroe por fuerza, si se considera la inclemente época de negación musical en que vivió, época de rossianismo feroz a la que su talento, que lo tenía y mucho, no supo oponerse, ni sobreponerse al gusto corriente que quería oír algo alegrillo durante aquellos días de aguinaldo, por ejemplo, un temita del Noy de la mare que le sentaba tan bien a la Misa como un calañés a su imagen de santo. Héroe por fuerza, repito, y dicho sea en honor suyo, pues si la dureza de tales tiempos no supo crear cosa mejor que aquella tararira, en cambio produjo una obra de caridad que no morirá nunca, y bendicen y bendecirán tantos desvalidos de la suerte. Obra por obra ¿qué mejor creación que la suya?

Pero de leyendas de música de rebaño e idolillos de localidad, pocas tan saladísimas y perdurables como la de Doyagüe en Salamanca y la de Eslava en Sevilla.

¡Qué de cosas corren por ahí escritas (sin contar las que se han dicho de oído a oído) sobre el mérito del buen Doyagüe! ¡Qué de pretendidas escenas de su vida, románticas y novelescas en tonto, inventadas por un ramplón gacetillero para hacer interesante por medio del conato del rapto de una novicia, la historia del Miserere del sencillo y virtuoso Doyagüe, mangüer duro de carácter y “cara de pocos amigos”! ¡Qué de necedades no se han soltado sobre la influencia, que al decir de un biógrafo (que ni siquiera supo compulsar y confrontar fechas) pudieron ejercer en el estilo del maestro salmantino Haydn y Mozart! ¿Y no es una verdadera enormidad comparar el Ave verum de Mozart con el Christus factus est a cuatro y acompañamiento de Clave (!), y el Miserere (el de la raptación de la novicia y arrepentimiento sucesivo) a cuatro con unos dúos de flauta que parten los corazones? Eslava tuvo la debilidad, por no decir otra cosa, de publicar esas dos obras incalificables en su Lyra (con y griega y todo) sacro-hispana, y ahí están para edificación del que no quiera creer si no toca. La leyenda del Miserere de Eslava es, todavía, si cabe, más saladamente perdurable y cómica que la de Doyagüe. Felipe Pedrell.

Documento 20. Fe de bautismo de Doyagüe⁸

En veintitrés días del mes de Febrero de este presente año de mil setecientos cincuenta y cinco, yo el Licenciado D. José Rodrigo Tesso, beneficiado cura propio de esta Iglesia parroquial del Señor San Martín de esta ciudad de Salamanca, bauticé en ella solemnemente, puse los Santos Óleo y Crisma, a un niño que se llamó Manuel José Doyagüe, hijo legítimo de Manuel Doyagüe, natural de la Villa de Cantalapiedra, de este Obispado, y de Bernarda Jiménez, natural de la Villa de Martínez, Obispado de Ávila = Sus padres, y mis feligreses, y dicho niño nació el día diez y siete de este presente mes. = Sus abuelos paternos Manuel Doyagüe y Inés Urrero, naturales de dicha Villa de Cantalapiedra. = Sus abuelos maternos Bernardo Jiménez y Teresa Zamora, naturales de dicha Villa de Martínez. = Fue su padrino D. José Sánchez, presbítero, a quien advertí el parentesco espiritual y demás obligaciones, y por verdad lo firmé, *fecha ut supra.* - José Rodrigo Tesso.

Documento 21. Partida de defunción de Doyagüe

En la ciudad de Salamanca, a diez y ocho de Diciembre del año de la fecha, falleció en esta ciudad D. Manuel Doyagüe, presbítero prebendado y maestro de capilla de esta Santa Iglesia Catedral; fue hijo legítimo de D. Manuel, artífice de Platero, y de D^a. Bernarda Jiménez, natural de esta ciudad; falleció a los ochenta y siete años de edad, hizo testamento y recibió el Santísimo Sacramento de la

⁸Tomadas de HERRERO, José Joaquín. *Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe, y la cultura artística de su tiempo*. Discurso leído en el acto de su recepción por el excelentísimo señor don José Joaquín Herrero y contestación del señor don Cecilio de Roda López. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1912, p. 81.

Extremaunción (no pudiendo recibir los demás por hallarse demente). Fue feligrés de la parroquia de San Pablo y sepultado en el cementerio general de dicha ciudad.

Y para que conste lo firmo en Salamanca a veintiuno de Diciembre de mil ochocientos cuarenta y dos.- *Manuel Astudillo*, contador.= Sigue una rúbrica.= Nota: Los derechos de la manda pía forzosa los debía cobrar el párroco de su feligresía.

Documento 22. El Miserere en el siglo XX

De Santiago Cividanes, M: "El Miserere de Doyagüe". En: *Salmantinos Ilustres*. Salamanca: Publicaciones de la Exma. Diputación Provincial, 1934 (reedición 1983), p. 153-155.

El Miserere de Doyagüe

Era una tarde de Miércoles Santo, a finales del siglo XVIII, cuando, procedentes de la calle de la Rúa, se iba llenando la Plaza Mayor de los devotos que habían asistido a las tinieblas. Ya entonces caminaban las mujeres en dirección contraria a los hombres; por la vuelta de éstos marchaba un estudiante de clase modesta, siempre solo, callado, mas de todos muy bien visto por saber que, si era parco en palabras, en acciones era generoso.

Este estudiante pertenecía a la clase de hombres que descargan para dentro, no de aquellos superficiales que, cual "campana rota", sabe todo el mundo lo que les sucede.

Aunque vestido de tricornio y sotana, cualquiera que hubiera seguido sus pasos y observado atentamente, habría visto cómo cruzaba miradas de compasión con una joven enlutada; ella tenía fama de hermosa, y los negros crespones realzaban su belleza; se llamaba D.^a Leonor de Acuña, de noble familia salmantina, viuda muy joven de un Condestable, con quien la casaron, más que por amor, por conveniencia.

La viudita en cuestión era envidiada por las solteras, tanto como codiciada por los galanes; mas el preferido era, sin duda, nuestro estudiante. Porque lo prohibido es lo que más se apetece, y el estudiante iba para cura. Por eso, que ella no ignoraba los secretos de la vida, ponía en su mirada una malicia, una picardía que hartó delataba el conocimiento de los hombres.

A las pocas vueltas la viudita desapareció por la plaza de la Verdura, en dirección a su casa.

No tardó D. Manuel José Doyagüe, que así se llamaba el galán, en aparecer frente a la casa de su amada. La noche era de incipiente primavera, de esas que brindan amores. Una clara luna, de plateados brillos, se reflejaba sobre la vetusta fachada de la solariega casa de D.^a Leonor. No tardó ésta en salir a la reja; su faz sonriente y alegre despedía los perfumes de azucena novalia, y, al acercarse su amado, empezó una charla animada como gorjeo de pájaros en celo.

La cuestión a tratar era de importancia suma para los dos; había oposición por las dos partes; los padres de él tenían su esperanza cifrada en que cantara misa, y los de ella creían que no bastaba para su hija la fama de un músico celebrado, sino que fuera noble y rico.

Mas su amor no encuentra obstáculos; ella le dice que se deje de estériles preocupaciones, que queriéndola así, la prefiera a todo y no le importe el qué dirán, y, de un arrebatado de pasión, quedó concertada la fuga para el siguiente día. Supremo recurso al que había que apelar para vencer las dificultades que a su dicha se oponían.

La noche siguiente fue de continuo batallar para Doyagüe; en su espíritu existía gigante lucha; de una parte su vocación, el deseo de sus padres; de otra, los encantos de Leonor; cuando de ella separaba, se sentía más fuerte para resistir la seducción de sus ojos. Se agolpaban en su cerebro recuerdos de niñez, cuando con devoción escuchaba la misa; todo un mundo de misticismo se derrumbaría con el escándalo de la escapatoria; pero ella lo quería y así lo habían concertado.

Al otro día, Jueves Santo, se dirigió, como todo el mundo, a la catedral; como buen artista se entusiasmaba ante sus pórticos tallados, verdaderas biblias en piedras. Aquí consideró lo soberano de la Arquitectura sobre las demás bellas artes, pues su ojiva grandiosa está adornada con santos tallados, cuyos doseletes son verdaderos encajes en piedra.

Lucía la última vela en el tenebrario; el órgano, en torrentes, desgranaba notas vibrantes de melancolía y misticismo, y en aquellos momentos decidió su vida.

Una ráfaga interior iluminó su espíritu y sintió algo semejante a lo que Teresa de Jesús sentía al tomar comunión, cuando le parecía la Sagrada Forma chica para saborear a Jesús, y en aquel combate, el Ángel bueno inclinó la balanza, ofreciéndole desistir de su fuga con la viuda.

El canto del Rey Profeta "Miserere mei...misericordia, Dios mío", le sintió como nunca en sus entrañas, y aquella inspiración, fue la chispa primera del gran Miserere que entusiasmó a Rossini.

Sus sentimientos religiosos los transformó en notas, les dio vida, y los que admiren los sagrados cánticos, no podrán menos de sentir dulce emoción al oír la obra de los momentos decisivos.

Después del Miserere grande, como fue éste llamado, compuso Doyagüe otros. "Te Deum", motetes, salmos y varias composiciones se deben a la inspiración del maestro salmantino, y entre ellos "El Magnificat" que acompañaron al enterrar su cadáver.

Ya octogenario, celebrado en Madrid y en el extranjero, murió este gran salmantino, siendo uno de los últimos profesores de música de nuestra Universidad.

Documento 23. Artículo de Guzmán Gombau

El Adelanto de Salamanca. 18/12/1942, p. 4

HOY HACE 100 AÑOS

Manuel José Doyagüe, el olvidado músico salmantino.

Hombre modesto, genio de la armonía sacra y último catedrático de Música de la Universidad.

Desde Carlos III y la guerra con Portugal a la Revolución del 68

La fecha del 18 de diciembre pone en plena actualidad, por cumplirse cien años de su muerte, la figura ejemplar del preclaro varón salmantino, Manuel José Doyagüe. Olvidado acaso de sus paisanos que en su tiempo tampoco comprendieron lo eminente de sus méritos va recibir su memoria en este primer centenario, el homenaje admirativo de los salmantinos, primero que ha de rendírsele después del traslado de sus restos a la antigua Catedral de Salamanca.

Manuel José Doyagüe pasó por el mundo, en un incógnito que a su modestia satisfacía. A ello contribuyó su carácter retraído, su recogida vida, "dedicada por entero a la práctica de la virtud y del arte" y el momento histórico en que transcurrió su existencia; porque nacido Doyagüe en el año de 1755, la atención de las gentes salmantinas de entonces estuvo siempre distraída: cuando Carlos III declaró a Portugal la guerra, en 1762, Salamanca fue Cuartel General de las tropas españolas; en el año siguiente y hasta 1780 se sucedieron las terribles sequías y las épocas de hambre por ellas originadas, con las consiguientes revueltas, motines, etc.; luego, el sitio de Gibraltar, para el que la ciudad del Tormes contribuyó con gran contingente de sus hijos; la guerra con Francia en 1792, terminada con la paz de Basilea; la de la Independencia, en la que Salamanca y sus vecinos Arapiles jugaron tan importante papel; la espantosa explosión del polvorín de San Vicente; la guerra carlista de los siete años; las temibles epidemias de cólera morbo; y ya en las postrimerías de la vida de Doyagüe, la insurrección contra la regencia de María Cristina. Por otra parte, y en los espacios que el belicismo, las cuestiones políticas, y las calamidades dejaron libre; la construcción de la Plaza Mayor y otros acontecimientos importantes, fueron motivos suficientes para que el mérito de Doyagüe no trascendiese al pueblo y no se honrase como merecía el "mérito eminente y modesto del hijo esclarecido de Salamanca.

La vida y la obra de Doyagüe

En el viejo caserón del Colegio de Niños de Coro, situado en un rincón salmantino que todavía conserva un típico sabor, a pesar de haber desaparecido la iglesia de San Pablo, que estaba frente a él; entre los muros de la casa que fuera del canónigo y chantre de la Catedral, don Manuel Guillén del Águila, del hábito de Santiago, y antes propiedad de los Dávila Maldonados, señores de Berrocal de Huebra, cedida por el primero a su muerte, para fundar en ella tal Colegio; entre aquellas paredes que hoy hacen evocar la noble figura del artista, transcurrió la vida tranquila y abstraída de Manuel José Doyagüe.

En aquella mansión, se formó su sapiencia, ya que sus padres —el artífice platero Manuel Doyagüe y su esposa Bernarda Jiménez— hubieron de solicitar el ingreso de su hijo en aquel Colegio, por carecer de medios para sufragar su carrera musical, para la que el pequeño mostraba excepcionales aptitudes. Educose, pues, allí, y allí siguió viviendo al fallecer su maestro, el de Capilla don Juan Martín, al que sustituyó en el cargo al mismo tiempo que lograba la cátedra de música de la Universidad.

Escribióse, pues, en aquella casa, aquel soberbio "Magnificat", tan sublime que por sí solo diera renombre a su autor; allí nació el famoso "Christus factus", que hasta la primera decena de nuestro siglo, era cantado anualmente, junto con un "Miserere corto"— así lo titulaba el autor— en los oficios del Jueves Santo de la Catedral salmantina; allí se escribieron otros "Magnificat", las "Lamentaciones para Semana Santa", varios "Misereres"—entre ellos destaca el que en 1829 se envió a Rossini y mereció los

mayores elogios del maestro del Pésaro- una “Misa a cuatro voces y otras tres misas más; los “Salmos” de las vísperas para todas las fiestas, un “Oficio de Difuntos”, un “Motete fúnebre” a cuatro voces con acompañamiento de dos violines, alto y bajo; varios “Genitori”, un gran “Te Deum” a ocho voces y orquesta, y un sinnúmero de composiciones: salmos, arias, villancicos, motetes, dúos y cuartetos, con toda suerte de combinaciones de voces e instrumentos.

Su ya aludida modestia, no se alteraba por sus resonantes éxitos entre la crítica y también entre el público de la Corte, a donde, a pesar suyo, acudió en 1817, para dirigir un “Te Deum” que Doyagüe compuso con motivo del feliz alumbramiento de la reina doña Isabel de Braganza. Entonces consagrose su nombre de artista y mereció el elogio sin reservas, de los ya consagrados; Espínola, Carnicer y Albéniz (Mateo), hasta el extremo de que, en 1831, Su Majestad el Rey Fernando VII le honró con el título de “Maestro honorario del Real Conservatorio de Música”, distinción solo dispensada entonces a Espínola y Rossini.

Comparase su obra con la de Victoria y su cátedra fue elogiada como digna continuación de la del ciego Salinas; rindiéndosele a su muerte un homenaje, y veintisiete años después, en época de nuevas agitaciones políticas otro, organizado por el Ayuntamiento Popular de entonces.

Sirvió a éste la fama del maestro para un acto de efecto político y la Corporación eclesiástica apartóse de él, si bien al final tuvo que ser la que consumara el homenaje, en el que los liberales, pese a su intención, fracasaron rotundamente.

Doyagüe, en la Universidad

Cuando Doyagüe ocupó la cátedra de música de la Universidad de Salamanca todavía las recias paredes del glorioso edificio conservaban el eco de las enseñanzas de don Francisco Salinas; tenía la cátedra la aureola de prestigio que el ilustre músico ciego le infundiera. Allí desgranó Salinas, sus teorías, que modificaban la para él rutinaria y anticuada división de la música en “mundana, humana e instrumental”. La música que se dirige a la inteligencia y la que se dedica a ambas cosas a la vez, era la nueva división que estableciera quien a Fray Luis de León inspirara su poema:

“El aire se serena
y viste de hermosura y luz no usada
Salinas, cuando suena
La música extremada
Por vuestra sabia mano gobernada...”

Mantuvo Doyagüe el buen prestigio de la clase de música de la Universidad, con su perseverancia y su sabiduría. Probablemente por las enrevesadas callejuelas: la pina Cuesta de Carvajal, y la hoy calle de Doyagüe, sita entre los muros catedralicios hasta el Patio Chico, subiría el maestro desde el Colegio de Niños de Coro hasta la Basílica y la Universidad, y en ese trayecto, en que el ambiente invita a la meditación y transporta el espíritu, iría ordenando el genio sus sabias lecciones de música, últimas que habían de darse en el claustro universitario de Salamanca. Porque a la muerte de Doyagüe, la cátedra vacante no se cubrió. Y así, el último recuerdo de la admirable clase de Salinas, fue el que Doyagüe, con su docta palabra y su pasión de artista, dejara entre los recios muros del histórico recinto.

A la muerte del maestro

Murió Doyagüe a los ochenta y siete años de edad, el 18 de diciembre de 1842. Hace, pues, cien años que el maestro salmantino recibiera sepultura en el cementerio que en la huerta de Villasandín se inauguró en 1832, y precisamente en la llamada “Galería de nichos de clérigos”, mirando al naciente y bajo un interesante soportal de amplias arcadas.

El día 27 del mismo mes, el Ayuntamiento salmantino, acordó que el lecho donde reposaban los restos quedase “perpetuamente” destinado a tan sagrado depósito, concediéndose la propiedad del enterramiento gratuitamente. Se acordó también abrir una suscripción para colocar en la sepultura una lápida de mármol, que perpetuase la memoria de tan eminente artista.

Y así se hizo, el 26 de abril del año siguiente, se rindió el homenaje administrativo a Manuel José Doyagüe. En la severa capilla del cementerio (que fue reformada luego, por haber sido destruida por un incendio), reuniéronse las autoridades civiles, militares y eclesiásticas y díjose un solemne

funeral. A toda orquesta y coros, fue interpretado el famoso “Oficio de Difuntos” del propio Doyagüe y, seguidamente, ante el nicho número 1 de la “Galería de Clérigos”, reunidas las autoridades y “personas notables invitadas”, el procurador síndico leyó un breve elogio biográfico. Acto seguido, el “acta municipal”, el discurso leído, y el original autógrafo del soberbio “Magnificat” (a ocho voces, orquesta y órgano obligado), que tanta fama diera al maestro, fueron encerrados en una caja de zinc, y depositados junto al féretro, colocándose solemnemente la lápida cuya inscripción rezaba:

Al mérito eminente y modesto
A la inspiración
[...]
Año de 1843

Pero la perpetuidad de los acuerdos y el epitafio fue muy limitada. Veintisiete años más tarde, en plena revolución del 69, destronada Isabel II, el Ayuntamiento Popular de Salamanca acordó trasladar los restos de Doyagüe al Panteón Nacional que acababa de inaugurarse. Para ello organizaron actos de gran pompa. Dejamos hablar a los documentos del archivo del Cementerio que hoy guarda el Presbítero don Justo Sánchez Morais y en los que refiriéndose al nicho número uno de la Galería de Clérigos se dice:

“En la tarde del día 2 de junio de 1869, previa disposición del Poder Ejecutivo, se exhumaron con toda solemnidad y con asistencia al acto del señor Gobernador civil de la provincia don Baldomero Menéndez; el ilustrísimo Ayuntamiento Popular, siendo alcalde primero don Marciano de Oro Alonso; el Señor Gobernador Militar y Comisiones de todas las Corporaciones, excepto la Eclesiástica; asistiendo también un piquete de la Fuerza Ciudadana de Voluntarios de la Libertad. Se trasladaron dichos restos, conducidos en un carruaje a la Casa Consistorial, metidos en una caja de zinc que se hizo al intento, para al día siguiente, como se verificó, ser trasportados a Madrid, con objeto de depositarlos en el Panteón Nacional, dispuesto todo así por el Poder Ejecutivo. En el nicho quedó la caja donde yacían dichos restos”.

Llegada la comitiva a la Casa Consistorial, penetraron los restos de Doyagüe en ella, a la voz de “¡Paso al genio!”, dada por el gobernador civil, y al siguiente día fueron llevados por una Comisión municipal hasta Madrid, al objeto pretendido. Pero una lamentable ignorancia de los preceptos legales, que exigían un plazo de cincuenta años de enterramiento previo para ser admitidos en el Panteón Nacional, hizo que los restos del maestro tuvieran que regresar a Salamanca, sin que la ilusión de los liberales se realizase. Y una vez en la ciudad del Tormes, buscando un digno enterramiento para Doyagüe, hubo de acudir al Cabildo, que se hizo cargo de él, depositándolo en la capilla de Santa Catalina de la Catedral Vieja, “donde aún esperan digno enterramiento”, según afirma el historiador Villar y Macías; pero, donde, sin embargo, levantada una gran tumba de mármol, con la efigie del maestro y una severa inscripción, estimamos que por el lugar y por un anhelo del salmantinismo, ha encontrado el honroso lugar que merecía.

El acta municipal, el “Magnificat” y el discurso que se guardaron en el nicho, pasaron a la biblioteca universitaria, y el féretro y la lápida de “perpetuo recuerdo”, desaparecieron cuando en 1920 fue derribada por ruinoso la “Galería de Clérigos” del Cementerio.

El homenaje de 1942

Pero el olvido de los salmantinos ha cesado. Al cumplirse los cien años de la muerte de Doyagüe, el Conservatorio Regional de Música, con la adhesión del Cabildo y la Universidad, rinde homenaje al “genio” con actos en que intervendrá la Coral Salmantina y los profesores de orquesta. La fecha del 18 de diciembre ha revivido el recuerdo del ilustre artista, y sus obras, magníficas, espléndidas, serán nuevamente aplaudidas, en estas horas en que todo lo espiritual ha logrado imperar en Salamanca, máxime cuando el valor real de la obra de Doyagüe, merece para él todo el admirativo agradecimiento de la histórica ciudad.

GUZMÁN GOMBAU GUERRA”

Documento 24. Sobre la visita del Marqués de Lozoya

El Adelanto. 10/3/1943, p. 4

La próxima visita del Marqués de Lozoya a Salamanca

Homenaje a Doyagüe y concierto de Trío, Orquesta y Coral

Por fin, podemos confirmar las noticias que a título de rumor hemos venido publicando referentes a la próxima visita del director general de Bellas Artes a nuestra ciudad.

El marqués de Lozoya llegará a Salamanca el próximo sábado acompañado del crítico musical de “Arriba” señor Sopena, pensando estar en la ciudad todo el domingo y el lunes y realizar probablemente en este día una visita a Ciudad Rodrigo.

Así, pues, el domingo, a las doce, se celebrará en la capilla del Canto de la Catedral Vieja, el homenaje al maestro Manuel José Doyagüe, organizado por el Conservatorio Regional de Música, al que nuestro Ayuntamiento se ha adherido por acuerdo reciente, y en el que se desarrollará el programa que transcribimos por Coros del Conservatorio, profesores de orquesta, alumnos y prestigiosos oradores, en representación de las Universidades Literaria y Pontificia.

1º “Christus factus est”, voces solas, Doyagüe.

2º. “Motete al Cristo de las Batallas”, coros y orquesta, Doyagüe.

3º. “Doyagüe profesor de música de la Universidad de Salamanca”, por el profesor don Antonio García Bouza.

4º. “Magnificat” a ocho voces y orquesta, Doyagüe, Piano don Aníbal Sánchez Fraile, profesor del Conservatorio. (Esta obra, la más perfecta del ilustre compositor salmantino, es aquella cuyo original reposó junto a sus restos en la sepultura de la desaparecida Galería de Clérigos).

5º. “Cómo fue Doyagüe maestro de capilla”, por el muy ilustre señor don José Artero, rector magnífico de la Pontificia Universidad.

6º “Aria” (niños de coro), Doyagüe

7º. “Villancico a los Santos Reyes”. Doyagüe.

Documento 25. Recensión del homenaje en la catedral

El Adelanto. 16/3/1943, p. 4.

El homenaje a Manuel José Doyagüe, en la Catedral

Entre los homenajes que el maestro Doyagüe ha recibido en estos cien años, probablemente ninguno ha tenido el carácter emotivo de éste que el Conservatorio Regional de Música de Salamanca, con la colaboración de sus alumnos y profesores, la Coral Salmantina, el Cabildo Catedral, la Universidad y con la adhesión del excelentísimo Ayuntamiento, le ha rendido el domingo. Porque, presidido por el excelentísimo señor director general de Bellas Artes, y por las primeras autoridades salmantinas y el secretario de la Comisaría General de Música, ha tenido solemnidad oficial: porque desarrollado en la severa capilla de Santa Catalina de la Catedral Vieja ha adquirido realce inigualable y porque en él se ha descubierto a un público nutridísimo e interesado, la recta personalidad de nuestro músico, en la belleza desconocida de sus obras soberbias y geniales, por su época y por sus méritos.

No tuvo carácter, el concierto, de exhibición de méritos personales de los intérpretes; sino de devoto homenaje y de entusiasmo salmantino, por cuanto de él nació la admiración hacia la gran obra de Doyagüe, olvidada en archivos catedralicios y universitarios. A pocos metros del lugar donde reposan los restos de Doyagüe, la orquesta y los coros salmantinos interpretaron sus obras, y las losas que cubren su cuerpo en aquella característica capilla, vibraron conmovidas por el estruendo armónico de los fortísimos, que el propio Doyagüe escribiese en la partitura que durante algunos años reposó junto a su cuerpo en el cementerio salmantino. Y extendióse por el ámbito de la gran capilla la resonancia de su inspiración, hasta salir por vez primera hasta el exterior con clamor de triunfo.

El catedrático señor García Bouza, en unas cuartillas que fueron leídas por su encargo, y el propio don José Artero, hablaron de la figura y los tiempos de genial compositor y las anécdotas de su existencia, hábilmente buscadas y amenamente dichas, perfilaron sus méritos y su carácter, sus dificultades y sus éxitos, y todo el aspecto de aquellos años en que vivió y luchó, se grabaron en las mentes de los oyentes, subrayada la emotividad de aquella evocación, por la sonoridad bellísima de las obras que Doyagüe compusiera. Su “Christus factus est” para voces solas; el “Motete al Cristo de las Batallas”, para coros y orquesta; el grandioso y solemne “Magnificat”, a ocho voces y orquesta y piano; y el “Villancico a los Santos Reyes”, fueron interpretados, bajo la dirección de don Bernardo García Bernalt, por la Coral salmantina y una pequeña orquesta que, formada por profesores y alumnos del Conservatorio, lograron dar a las obras una preparación adecuada. Gerardo Gombau, al piano, resaltó su delicada expresión, las bellezas del “Magnificat” y el “Villancico”. La Coral Salmantina encontró una nueva misión que realizar. En su interpretación de las obras de Doyagüe nos inspiró la idea de que sólo con ellas, dándolas a conocer en toda España, tendrá un móvil elevadísimo, ya que logró en su labor del domingo el más justo carácter de esta polifonía de Doyagüe, que no tiene que

envidiar a las que, por más conocidas, son más admiradas, y que en un personalismo bien trazado, recoge, sin embargo, poderosas influencias de los grandes clásicos, pero no para desmerecerlos, sino para glorificarlos con la más grandiosa expresión de su arte.

Por el claustro de la Catedral, por sus naves amplias llenas de ensueño y de historia, salimos a la calle, conservando en nuestro ser la emoción que nos causara la obra de Doyagüe, hasta oír el punto final que la gran campana catedralicia, y la estridente del reloj universitario, pusieran al solemne acto. Todo fue propicio al homenaje y el ambiente de lugar, junto a sus propios restos, dio a la memoria de Doyagüe mayor realce. Su obra ha salido de entre legajos olvidados, otra vez a la luz y su grandeza es tal, que por poco sentimiento que exista de salmantinismo, habremos de sentirnos orgullosos de ella y de los que hoy la han puesto a la admiración de las gentes.

Documento 26. El centenario en *La Gaceta Regional*

La Gaceta Regional. 18/12/1942, página 4. Aparece la imagen de Doyagüe y su firma. No figura el nombre del autor

I Centenario de la muerte del músico salmantino D. Manuel Doyagüe Fue maestro de Capilla de la Catedral y profesor de Música en la Universidad

Hoy se cumplen justamente los cien años del fallecimiento en Salamanca del eminente músico don Manuel José Doyagüe a los ochenta y ocho de su edad. Sabemos que el Conservatorio Regional de Música, en colaboración con la Universidad y con escritores y eruditos locales, prepara la celebración de un solemne acto conmemorativo de esta efeméride de la historia salmantina. Como prelude de ella y constancia de esta fecha, ofrecemos a nuestros lectores una breve indicación biográfica del maestro Doyagüe.

El 17 de febrero de 1755, el mismo año del terremoto de Lisboa que tanta huella dejó en no pocos monumentos de Salamanca, nació en nuestra ciudad Manuel José Doyagüe, hijo de un artífice platero de igual nombre, y de Bernarda Giménez. Incorporado como niño de coro a la Catedral, aprende música con el maestro de capilla don Juan Martín, y al jubilarse éste ocupó su cargo interinamente, hasta que en 1780, y tras reñida oposición, pasó a ocupar dicho cargo definitivamente. Igualmente ocupó la plaza de profesor de música en la Universidad.

En 1817 marchó a Madrid para dirigir en la Real Capilla su famoso “Te Deum”, y en 1831 Fernando VII le concedió el título de maestro honorario del Real Conservatorio de música, distinción que sólo habían conseguido antes que él, el profesor Spinola y el famoso Rossini, con quien Doyagüe mantuvo copiosa correspondencia.

Finalmente, el 18 de diciembre de 1842 falleció en nuestra ciudad, produciendo penosa impresión en los salmantinos, a la cual dio adecuada expresión el Concejo, que en sesión del 27 de enero del año siguiente acordó que el nicho donde sus restos fueron sepultados, quedara destinado perpetuamente a este fin y proponiendo abrir una suscripción para que en él fuese colocada una lápida conmemorativa. Llevados a la práctica tales acuerdos, el día 26 de abril de 1843, se colocaba la lápida en cuestión, cuyo texto era el siguiente:

“Al mérito eminente...

[...]

el Ayuntamiento constitucional

Año de 1843”.

Las exequias celebradas con ocasión de su entierro fueron de gran solemnidad. Tuvieron lugar en la capilla del cementerio, y en ellas se ejecutó a toda orquesta una de sus obras, el “Oficio de Difuntos. A continuación, el procurador síndico de la ciudad pronunció un breve elogio biográfico, cuyo original, junto con el de otra obra de Doyagüe, el “Magnificat”, se depositaron en una urna de plomo en la Biblioteca Universitaria.

Pero no descansaron aquí los restos del músico salmantino, sino que en junio de 1869 fueron exhumados y solemnemente conducidos a la Casa Consistorial, escoltados –dice Villar y Macías– por voluntarios de la libertad a la voz de “¡Paso al genio!”, dada por el gobernador don Baldomero Menéndez. Una comisión del Municipio salmantino llevó los restos a Madrid, cuando se inauguró el Panteón Nacional donde no pudieron ser colocados por no haber transcurrido cincuenta años desde la fecha de su muerte, requisito exigido por la Ley.

Cuando en 1878 visitó Salamanca el escritor guadijeño Pedro Antonio de Alarcón, al pasar frente a la casa donde murió Doyagüe, recuerda al último catedrático de música de la Universidad, y se refiere a este traslado de sus restos a Madrid, cuya orden atribuye a Ruiz Zorrilla.

Vueltos los restos a Salamanca, encontraron al fin definitivo reposo en la Capilla de Santa Catalina o del Canto de la Catedral vieja, donde hoy se guardan bajo un mausoleo moderno.

El maestro Doyagüe dejó escritas numerosas obras musicales, entre ellas una “Misa”, el “Oficio de Difuntos” al que aludimos, un “Te Deum”, un “Magnificat” y varios “Genitoris”, “Lamentaciones” y “Salmos”. Este aspecto de su producción, será objeto de preferente atención en el homenaje que a su memoria prepara el Conservatorio Regional de Música, que proyecta la interpretación de algunas de ellas.

Vivió Doyagüe en la calle llamada del Acre, que después de su muerte le fue dedicada, y bajo su nombre la conocemos hoy.”

Documento 27. Ecos del homenaje en *La Gaceta Regional*

La Gaceta Regional. 16/3/1843, página 6.

La conmemoración del centenario de Doyagüe

Bajo la presidencia del Director General de Bellas Artes, el Conservatorio celebra diversos actos en recuerdo del gran músico salmantino.

ACTUACIONES DE LA CORAL Y LA ORQUESTA SINFÓNICA EN LA CAPILLA DEL CANTO EN LA CATEDRAL Y EN EL TEATRO LICEO

La conmemoración del primer centenario de la muerte del insigne maestro salmantino Manuel José Doyagüe, ha constituido un doble acontecimiento por las personalidades que han tomado parte en él y por los actos que se han celebrado.

La llegada a Salamanca del excelentísimo señor Director General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, expresamente venido para presidir los actos a celebrar, tuvo lugar, como ya informamos en nuestro número anterior, el pasado domingo; a las dos y cuarto de la tarde, acompañado del secretario de la Comisaría General de Música, crítico musical de “Arriba”, Federico Sopena.

Para recibirle, se desplazaron a la estación el excelentísimo señor Gobernador civil, don José Ximénez de Sandoval; Alcalde, camarada Bernalt; Rector Magnífico de la Pontificia Universidad, muy ilustre señor don José Artero; Director del Conservatorio Regional de música, don Bernardo G. Bernalt y Conservatorio: así como los presidentes de la Orquesta Sinfónica y Coral Salmantina.

Una vez hechas las correspondientes presentaciones, los viajeros, en compañía de las personalidades, se trasladaron a la capital, alojándose los expedicionarios en un céntrico hotel.

LOS ACTOS DE LA CATEDRAL

A las cuatro y media de la tarde del domingo se celebró en la capilla del Canto de la Catedral Vieja, el solemne acto literario-musical con que el Conservatorio Regional de Música conmemoraba la fecha de la muerte del maestro Doyagüe. La capilla se hallaba completamente llena de un público selecto, en su mayor parte personalidades salmantinas, profesores, catedráticos y representaciones de los Seminarios locales.

En la presidencia figuraba el Excelentísimo Marqués de Lozoya, que tenía a su derecha al Excelentísimo Gobernador Civil, Rector de la Universidad Pontificia y crítico musical de “Arriba” Federico Sopena.

A su izquierda se hallaban situados y por este orden, los siguientes señores: Alcalde Camarada Bernalt; Vicerrector de la Universidad Literaria don Teodoro Andrés Marcos; Rector del Seminario don Abraham Mucientes y Coronel de infantería don Eusebio Valle del Real.

Abierto el acto por el Marqués de Lozoya, la Coral Salmantina, bajo la dirección del maestro don Bernardo G. Bernalt, interpretó con gran brillantez el coro de Doyagüe “Christus factus est”, que fue acogido por la concurrencia con grandes aplausos.

Seguidamente se interpretó el “Motete al Cristo de las Batallas” también de Doyagüe, para coros y orquesta siendo ambas dirigidas por el señor Bernalt.

Una y otra composiciones fueron muy del agrado del público.

En la segunda, especialmente, el genio del gran músico salmantino se muestra en la gran complicación técnica y en el profundo sentimiento religiosa con que está construida.

La Coral y la Orquesta supieron expresar a la perfección toda la vigorosidad del motete.

A continuación tuvo lugar la lectura de un documentado trabajo del doctor G. Bouza titulado “Doyague, profesor de música de la Universidad de Salamanca”, lectura que fue efectuada por el alumno de Filosofía y Letras don José Polo Cuadrado, por encontrarse su autor fuera de Salamanca.

Terminada ésta, la Coral y la Orquesta interpretaron el maravilloso “Magnificat” de Doyagüe, correspondiendo la parte de piano a don Aníbal S. Fraile.

Bajo la experta dirección del Director del Conservatorio el “Magnificat” sonó esplendorosamente, con una gran justeza y un perfecto equilibrio entre las dos partes musicales.

Acto seguido, don José Artero, expuso en una elocuente y donosa conferencia “Cómo fue Doyagüe maestro de capilla”. Don José Artero dio a conocer interesantes datos de la biografía de Doyagüe, aportando también curiosos extremos sobre la manera de ejecutarse las oposiciones en las cuales el salmantino consiguió la plaza de Maestro de Capilla de la Catedral.

Con datos tomados del Archivo Catedral, actas, cuentas, legajos de oposiciones, etc. resucitan los episodios de las famosas oposiciones que han tenido repercusión hasta en la novela de Eximeno.

Los que quieren venir y piden viático, los que quieren hacerlas desde fuera, los episodios de los técnicos o facultativos, los variados ejercicios, la nota forzada del Villancico y mil otros episodios van desfilando con toda la pompa barroca del esplendor del Cabildo y su Capilla.

Don José Artero fue grandemente aplaudido por su atrayente disertación.

Por último, los Niños de Coro y la Coral y la Orquesta interpretaron el Aria y el Villancico a los Santos Reyes, respectivamente, siendo ambas actuaciones saludadas con nutridos aplausos por los oyentes.

Fuentes manuscritas

Expediente de oposiciones de Doyagüe

[E:SA: Cj. 69, lg. 2, nº 2]

Documento 28. Auto relativo a la oposición

J. M. y J. Año de 1789

Autos

Sobre la provisión del Magisterio de Capilla / de la Santa Iglesia de Salamanca Vacante por / muerte del Señor Prebendado D. Juan Martín”.

Opositores

D. Manuel Doyague Pro. Capellán del Coro de esta Sta. Iglesia

D. Raimundo Forné Mro. de Capilla de la de Plasencia.

D. Pedro Estorcui Mro. de la de Santo Domingo de la Calzada

D. Josef Pons, clérigo de Prima, Natural de Gerona.

D. Bruno Molina clérigo de Prima Acólito de la Sta. Yg^a de Cuenca

D. Pablo Santander, Mro. y Organista de Sta. María de Ledesma.

Notario Secretario

D. Manuel Jacinto Mrn. Carpintero (rubricado)

Documento 29. Acta capitular donde se declara vacante el magisterio

Cabildo en que se hizo presente la vacante del Magisterio de Capilla de esta Santa Iglesia.

En el Cabildo ordinario que se celebró en la Santa Iglesia Catedral de la ciudad de Salamanca el miércoles veinte y nueve de abril de mil setecientos ochenta y nueve; que presidió el señor don Francisco Estanislao Montero Gorjón, canónigo jubilado en ella, y vicedeán nombrado por el Cabildo. El señor canónigo don Nicolás Arredondo y Zorrilla, hizo presente hallarse vacante el magisterio de capilla de esta Santa Iglesia por muerte del señor prebendado D. Juan Martín; y no parece razonable se detuviere por mucho tiempo, la provisión de él, por la falta que hacía, y ser el más oportuno para la oposición en cuya vista resolviese el Cabildo lo que estimase por más conveniente y oída dicha proposición, habiéndose tratado y conferido acerca de ella, acordó que para el ordinario próximo siguiente se llevasen los autos, hechos en la anterior vacante y provisión del referido magisterio, para con presencia del edicto entoces expedido, acordar y resolver en ésta, lo que pareciese más regular y correspondiente según consta de dicho cabildo de que doy fe y lo firmé.

Manuel Jacinto Martín Carpintero (rubricado).

Documento 30. Acta capitular donde se redacta el edicto convocatorio

Cabildo en que se leyó el edicto expedido en la vacante antecedente y acordó que el Sr. Canónigo Doctoral con vista de él, y de otro que se hizo presente formase uno nuevo, para la provisión de la actual vacante

En el cabildo ordinario celebrado en la misma Santa Iglesia el lunes cuatro de mayo de mil setecientos ochenta y nueve, yo el infrascrito secretario leí el edicto que se había expedido en la vacante antecedente para provisión del magisterio de capilla de ella, y también una copia de lo sustancial de otro que años pasados había venido de la Santa Iglesia de Burgos, que se mandó sacar y guardar, para quando ocurriera vacante en ésta; y enterado el cabildo del contenido de ambos, acordó pasasen al señor Canónigo Doctoral, para que de los dos formase uno más arreglado a las intenciones y deseos del Cabildo y fecho se trajese para el ordinario próximo siguiente, a fin de que mereciendo su aprobación se mandasen imprimir y despachar en la forma acostumbrada los correspondientes edictos para la provisión de dicho magisterio de capilla, como resulta del expresado cabildo de que doy fe y firmé. (Firma el secretario)

Documento 31. Acta capitular donde se aprueba el edicto

Cabildo en que se aprobó el edicto dispuesto por el Doctoral para el magisterio de capilla y mandó se despachasen los necesarios con fecha 16 del corriente

En el cabildo ordinario que se celebró en la referida Santa Iglesia el lunes once de mayo de mil setecientos ochenta y nueve; se leyó asimismo por mí el infrascrito secretario la copia del edicto que de ordinario del cabildo había dispuesto el Canónigo Doctoral, para la oposición y provisión del magisterio de capilla vacante. Y enterado de su contenido y de lo que en razón de él informó de su instrucción y gobierno del Cabildo, habiéndose tratado y conferido el punto se conformó y aprobó dicho edicto, mandando se imprimieren, y despachasen los necesarios con fecha diez y seis del corriente segun que así conste del citado cabildo de que doy fe y firmé.

[Firma el Secretario]

Documento 32. Edicto convocatorio

NOS EL PRESIDENTE, Y CABILDO DE LA SANTA IGLESIA / Catedral de esta Ciudad de Salamanca, &c.

Hacemos saber a los que el presente vieren, cómo en esta Santa Iglesia se halla vacante una media ración afecta al magisterio de la Capilla de Música, la cual ha de proveherse *ad nutum Capituli* en persona eclesiástica o secular, y tiene la misma renta y emolumentos de la Mesa Capitular, que las prebendas medias raciones titulares; y además concedemos de aumento a su poseedor ciento y cuarenta ducados de vellón, con la prevención de que si recayere en persona eclesiástica, usará de capa de coro, y siendo presbítero tendrá asiento preferente a los demás medio-rationeros músicos en silla alta, altar, y voto en el cabildo. Será obligado a residir a todas las horas del coro nocturnas y diurnas y a hacer las semanas de altar que le toquen por su turno, y las funciones dentro de esta Santa Iglesia, en las de tabla fuera de ella, y en todas las demás a que nos pareciere conveniente hacer concurrir la capilla, proveyéndola el maestro de las composiciones necesarias, y teniendo a su cargo la obligación de enseñar a los niños de coro el canto llano y figurado, adelantando a los que tuviesen aptitud en el contrapunto y composición, y cumpliendo todo lo demás que se le encargare, quedando a Nos siempre libre la facultad de aumentar, disminuir, o alterar estas obligaciones. Por tanto, todas las personas que quisieren ser opositores a dicho magisterio parezcan personalmente ante Nos, y nuestro infrascripto secretario, en el término de sesenta días corrientes desde el de la fecha de éste a ser oídos y ejercitados. Que a los que en él se presentaren, se les admitirá a la oposición y pasado, se proveerá en quien pareciere mas conveniente al servicio de Dios, y de esta Santa Iglesia. En cuyo testimonio mandamos dar, y dimos la presente, firmada de Nos el presidente, sellada con el sello de dicha Santa Iglesia, y refrendada de nuestro infrascrito secretario, en Salamanca a diez y seis de Mayo de mil setecientos ochenta y nueve años.

Don Francisco Montero Gorjón [rubricado]

Canónigo Presidente

Por acuerdo de los Señores Presidente y Cabildo de la S^{ta}. Iglesia de Salamanca,

Don Manuel Jacinto Martín Carpintero [Secretario]

Edicto para una Media Ración de la Santa Iglesia de Salamanca afecta al Magisterio de la Capilla de Música con termino de 60 días, que cumplen en 14 de Julio.

[En la parte trasera del edicto]

Fijación de los Edictos en la Santa Iglesia, Universidad y Lonja de la Cárcel.

En la Ciudad de Salamanca, a veinte de Mayo de mil setecientos ochenta y nueve años se pusieron y fijaron tres edictos en todo iguales a éste en la Puerta principal de esta Santa Iglesia, en la portada de la Real Universidad y en la de la Lonja de la Cárcel, sitios acostumbrados para este fin.

[Firma el Secretario].

Expedición de Edictos a las Santas Yglesias

Doy fe: Que en los días diez y seis, diez y ocho y diez y nueve de el corriente mes de mayo, se despacharon por los respectivos correos de esta ciudad los edictos acostumbrados, para Madrid y las

Santas Iglesias a saber = Toledo, Valencia, Sevilla, Cádiz, Almería, Guadix, Granada, Burgos, Sigüenza, Pamplona, Jaén, Córdoba, Málaga, Santiago, Lugo, Orense, Mondoñedo, Tuy, Calahorra, Santo Domingo, Astorga, Cuenca, Cartagena, Osma, León, Ávila, Plasencia, Palencia, Valladolid, Segovia, Zamora, Ciudad Rodrigo, Plasencia, Coria, Badajoz, y Tudela; y para que conste lo firmo en Salamanca a veinte del citado Mayo y año citado.

Manuel Jacinto Martín carpintero (rubricado).

Documento 33. Certificado del Agente de Madrid de haber fijado los edictos en la capital

Como Agente que soy del Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de Salamanca, certifico quedar fijados los tres edictos que me dirigió el secretario capitular en fecha de 9 del presente mes, en las puertas de las señoras Descalzas Reales, Encarnación y Patio de los Reales Consejos. Y para que conste, lo firmo en Madrid a 26 de Mayo de 1789.

Julián de Yllescas (rubricado).

Documento 34. Oficios impresos enviados a otros centros

[Se encuentran aquí 34 respuestas, falta la de la Catedral de Almería].

MUY Señor mío: Incluyo a Vm. el adjunto edicto para la provisión de una media ración afecta al magisterio de la capilla de música vacante en esta Santa Iglesia; y le suplico la [sic] mande fixar en la parte que se acostumbra en ésa, y poner certificación de ello al pie de ésta, con los preceptos que fueren del agrado de Vm, cuya vida guarde Dios muchos años. Salamanca y mayo diez y seis de mil setecientos ochenta y nueve.

B. L. M. de Vm su seguro servidor y capellán.

Don Manuel Jacinto Martín Carpintero [rubricado]

Secretario.

Documento 35. Carta de Pablo Santander dirigida al Secretario Capitular

Muy señor mío: Con el motivo de haber visto por los Edictos que ese Ilustrísimo Cabildo ha mandado fijar, se halla vacante el magisterio de capilla de esa Santa Iglesia y llamar en éste a personas tanto eclesiásticos como seculares; remito a Vd el adjunto memorial para que Vd me haga el favor de hacerle presente a esos señores, y de su resolución me dé aviso; como asimismo se tomará la molestia de decirme si dan ayuda de costa; y perdonará mi atrevimiento pues a él tanto me ofrezco siempre que Vd quiera mandarme. Nuestro Señor guarde a Vd muchos años. Ledesma y Junio 19 de 1789.

B. L. M. de Vd. su afecto servidor:

Pablo Santander (rubricado).

Documento 36. Otra del mismo músico, esta vez dirigida al Cabildo

Ilustrísimo Señor

Señor,

D. Pablo Santander maestro de capilla y organista de la capilla de música de Sta. María la mayor de la villa de Ledesma, de estado casado, ante V. S. I. con el debido respeto, dice que habiendo visto por los edictos que por V. S. I. han sido despachados, se halla vacante el magisterio de capilla de esa Santa Iglesia.

A V. S. I. suplica se digne el admitirle por opositor, pues concurrirá al tiempo de su cumplimiento a ser examinado a la disposición de V. S. I. favor que espera merecer el suplicante de la gran piedad de V. S. I. por quien pide a Dios guarde su vida felices y dilatados años= Ledesma y Junio 19 de 1789”.

Documento 37. Comparecencia de Raimundo Forner

Oposición de D. Raymundo Forner, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Plasencia

En la Ciudad de Salamanca a siete de Julio de mil setecientos ochenta y nueve años, compareció ante mí el infrascrito secretario Don Raimundo Forner, maestro de capilla en la Santa Iglesia Catedral de Plasencia y dijo: Que en aquella vía y forma que más haya lugar, hacía e hizo formal oposición al magisterio de capilla, vacante en ésta por muerte de el Señor D. Juan Martín su último poseedor, y que en crédito de su suficiencia estaba y está prompto a hacer las pruebas y ejercicios que para ello se ordenaren por el Ilmo. Señor Deán y Cabildo de ella, a quien suplica, se sirva admitirle por tal opositor y cumpliendo en el examen, tenerle presente para la provisión del referido magisterio, a que quedaría reconocido, y lo firmo de que doy fe

Raymundo Forné (rubricado).

Ante mí

Manuel Jacinto Martín Carpintero, secretario (rubricado).

Documento 38. Instancia de Doyagüe

Ilmo. Sr. Deán y Cabildo

Sr.

D. Manuel Doyague, presbítero, capellán del coro de esta Santa Iglesia Catedral, interino maestro de capilla hace ocho años y medio por disposición de V. S. I., y sustituto de la cátedra de música de la Real Universidad, asistido del mayor respeto, hace presente a V. S. I. se halla vacante la propiedad de dicho magisterio por fallecimiento de D. Juan Martín que la obtuvo, y respecto hallarse el que expone con las qualidades que piden los edictos fijados para la provisión de el mismo magisterio.

Suplica a V. S. I. se digne admitir la oposición que a él hace el suplicante, en que recibirá especial gracia. Salamanca, 11 de Julio de 1789.

B. L. M. D. V. S. I.

su humilde servidor y capellán

Manuel Doyagüe (rub)

Ilmo Sr.”.

[Desde B. L. M hasta la firma es la caligrafía de Doyagüe]

Documento 39. Comparecencia de Pedro Estorcui

Oposición de D. Pedro Estorqui, maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Santo Domingo

En la ciudad de Salamanca a once de julio de mil setecientos ochenta y nueve años, ante mí el infrascrito secretario, pareció D. Pedro Estorcui, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Santo Domingo y dijo: Que en aquella vía y forma que más haya lugar hacia e hizo formal oposición al magisterio de capilla vacante en ésta por muerte del S. D. Juan Martín, su último poseedor, y que en crédito de su suficiencia estaba pronto a hacer las pruebas y ejercicios que para ello se ordenaren por el Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de ella; a quien. suplica se sirva admitirle por tal opositor y cumpliendo en el examen tenerle presente para la provisión del referido magisterio, a que quedaría reconocido, y lo firmo. De que doy fe.

Pedro Estorcui (rub)

Ante mí

D. Manuel Jacinto Martín Carpintero. Secretario

Documento 40. Comparecencia de Bruno Molina

Oposición de D. Bruno Molina, tonsurado, acólito de altar de la Santa Iglesia de Cuenca.

En la ciudad de Salamanca, a once de julio de mil setecientos ochenta y nueve, ante mí el infrascrito secretario pareció D. Bruno Molina, tonsurado, acólito de altar de la Santa Iglesia de Cuenca y dijo: Que en aquella vía y forma que más haya lugar hacia e hizo formal oposición al magisterio de capilla vacante en esta por muerte del Sr. D. Juan Martín, su último poseedor; y que en crédito de su suficiencia, estaba pronto a hacer las pruebas y ejercicios que para ello se ordenaren por el Ilmo. Sr. Deán y Cabildo de ella. A quien suplica se sirva admitirle por tal opositor, y cumpliendo en el examen, tenerle preste. para la provisión del referido magisterio a que quedaría reconocido, y lo firmo. De que doy fe

Bruno Molina (rub)

Ante mí

D. Manuel Jacinto Martín Carpintero. Secretario.

Documento 41. Comparecencia de José Pons

Oposición de D. José Pons, tonsurado, natural de la ciudad de Gerona.

En la ciudad de Salamanca, a once de Julio de mil setecientos ochenta y nueve, ante mí el infrascrito secretario pareció D. José Pons, tonsurado natural de la de Gerona, y dijo: Que en aquella vía y forma que más haya lugar, hacía e hizo, formal oposición al magisterio de capilla vacante en esta Santa Iglesia por muerte del Sr. D. Juan Martín, su último poseedor; y que en crédito de su suficiencia estaba pronto a hacer las pruebas y ejercicios, que para ello se ordenaren por el Ilmo Sr. Deán y Cabildo de ella, a quien suplica se sirva admitirle por tal opositor y, cumpliendo con el examen, tenerle presente para la provisión de dicho magisterio a que quedaría reconocido y lo firmo de que doy fe=

José Pons (rubricado) Ante mí

D. Manuel Jacinto Martín Carpintero. Secretario.

Documento 42. Carta de Vicente Adsuar y Santamaría

Ilmo. Señor

Señor

D. Vicente Adsuar y Santa María, presbítero, primer sochantre de esta Santa Iglesia Metropolitana de Valencia, de edad de 37 años, puesto a la disposición de V. S. I. con el mayor respeto expone, que habiéndose fijado edictos en dicha Santa Iglesia por término de 60 días llamando a oposición del magisterio de capilla de ésa a los sujetos que quisiesen hacerla, con la precisa circunstancia de que a los que en él se presentaren personalmente se les admitirá a la oposición. El suplicante desea hacer su oposición pero como V. S. I. nada dice de dar viático a los opositores y ser un viaje de 98 leguas en lo más riguroso de los calores. Por tanto, a V. S. I. rendidamente suplica, que por un efecto de su piedad y misericordia, se digne dispensarle al suplicante dicho viaje (como lo tienen de costumbre en Toledo y muchas iglesias) o pagarle el viaje desempeñando el suplicante en todo y por todo los actos que dispongan los sinodales que V. S. I. nombre para el dicho concurso. Gracia que el suplicante espera conseguir del recto celo y piadoso corazón de V. S. I. Valencia, mayo 28 de 1789.

B. L. M. D. V. S. I. su más atento servidor y capellán

Vicente de Adsuar y Santa María. Primer Sochantre (rub).

[Al margen consta:]

Ordinario de 8 de Junio de 1789.

Respóndase, que esta Santa Iglesia acostumbra dar alguna ayuda de costa, con proporción a la distancia y mérito de los opositores, siempre que éstos cumplan y desempeñen los ejercicios que se señalaren y no de otro modo; y pasada la octava de Corpus se trate y arregle siempre los que deban practicarse para el examen oposición del magisterio, y también acerca de las becas que hayan de darse a dichos opositores de qué bolsas deban salir en el caso de no sufragar para los gastos el producto de la prebenda vacante (rubricado).

Documento 43. Carta de Domingo Arquimbau y documentos relativos

Ilmo Señor:

Muy Señor mío los vivos deseos que me asisten de que V. S. I. en vista de mi corta capacidad la reconociese útil para su honroso servicio, me ponen en la precisión de suplicarle que se me permita hacer mi oposición a la maestría de capilla vacante en esa Iglesia desde esta Ciudad, según así acostumbra practicarse en otras iglesias, y lo practicaron mis dos antecesores, que se hallan el uno maestro de capilla en la Catedral de Toledo y el otro en la Encarnación de Madrid, atento a que mis posibilidades realmente son muy cortas para emprender un viaje tan dilatado y a contingencia de ser infructífero.

Conozco realmente que hay sujetos del mayor mérito en el Reino y que sería demasiada vanidad mía el entrar en concurso con los que se presentan a V. S. I., pero con todo podría acaecer que V. S. I. si tomase informes a mi corta capacidad primeramente del Ilmo. Sr. Obispo de la presente ciudad, del maestro de capilla de Toledo, el de la Encarnación de Madrid, llamado el primero D. Francisco Junca y el segundo D. Jaime Balius, y aunque fuese del de la ciudad de Barcelona. Tal vez podra disponer la suerte que hallase cualidades que pudiesen acomodarle para el desempeño de la capilla que V. S. I. ha de proveer, y en esta presunción suplico a V. S. I. me permita hacerle presente mi corto desempeño desde esta ciudad, después de haber tomado los informes, que más gustare de mis cualidades: asegurando V. S. I. que si la prueba que remitiere desde aquí no fuere de tanto mérito como las que

haré en presencia de V. S. I. renuncio desde luego cuanto derecho hubiere acreditado con motivo de la que remitiré.

Suplico a V. S. I. me dé el aviso que tuviere por mas arreglado en el presente asunto, mientras ruego al Señor guarde su vida los años de mi deseo. Gerona Junio 1º de 1789.

B. L. M. de V. S. I.

Su más rendido servidor y capellán

Domingo Arquimbau. Maestro de Capilla de la Catedral de Gerona.

Ilmo. Sr. Cabildo de la Iglesia Catedral de Salamanca.

[Al margen:]

Ordinario de 19 de Junio de 1789

No ha lugar a condescender a la solicitud del suplicante quién podrá venir a la oposición si gustare en inteligencia de que en esta Iglesia se da alguna ayuda de costa a proporción de la distancia y méritos de los opositores, siempre que cumplan con los ejercicios y no de otro modo. Lo que por el secretario responda para su inteligencia y gobierno.

Documento 44. Cartas de Manuel Ibeas

Ordinario de 6 de Julio de 1789

Señor.

D. Manuel de Ibeas, presbítero, racionero y maestro de capilla de la Real Insigne Iglesia Colegial de la Ciudad de Alfaro, diócesis de Tarazona, P. A. L. P. de V. I. con su más atenta veneración, dice: ha llegado a su noticia estar vacante el magisterio de esa Santa Iglesia, y deseando desde luego el que expone pasar a ser ejercitado para el referido magisterio, le es forzoso el hacer presente a V. I. los cortos medios en que se halla para sufrir los graves gastos que en ello se le han de ocasionar, y no le queda otro asilo que el de recurrir a la protención [sic] de V. I. a quien rendidamte. suplica se sirva concederle una ayuda de costa para por este medio poder subvenir a los crecidos gastos que en ir a esa ciudad se le han de originar, y conseguir sus anhelos de ser ejercitado en esa Santa Iglesia. De lo que espera especial favor de V. I. y en ello recibirá el exponente especial favor, etc.

Manuel de Ibeas (rubricado).

[En la parte superior:]

Ilmo. Sr.

Habiéndose leído en el ordinario de este día acordó el Cabildo se le respondiese en los mismos términos que se contestó al de Valencia, y también a los demás que escribiesen con igual pretensión.

Alfaro y Julio 16 de 1789

Muy Sr. mío: en el Correo del día 14 por la tarde recibí la muy apreciable de vmd de 7 del que gobierna y enterado de su contexto, digo: Que en atención a que se sirve expresarme cumplen los edictos para empezar los ejercicios de ese magisterio en el mismo día que recibí la ya expresada, y necesitar de ocho días para ponerme en ésta, tiempo en que ya habrían oído a los coopositores y cumplido con sus ejercicios, no me ha sido posible atendidas las circunstancias expresadas el haberme determinado a ponerme en camino para hacer la oposición que tanto anhelaba, la que he dejado con mi mayor dolor y sentimiento, máxime habiendo logrado la protección que apetecía de ese Ilmo. Cabildo, a quien si lo tuviese a bien serviría dar de mi parte las mas rendidas gracias, de los favores que acabo de recibir de que quedo humanamente obligado.

Doy a vmr. infinitas gracias por el aviso que se ha servido comunicarme y celebro tener esta ocasión para ofrecerle mis cortas facultades, y desearé me dé ordenes en que ejecutarlas pues lo haré sumamente gustoso. Y mediante no tener conocimiento en esa ciudad y desear con vivas ansias salir de este país por ser muy contrario a mi salud, como lo he experimentado en años anteriores, la he de merecer se sirva darme noticia si gusta, a quién han dado ese magisterio para si deja vacante hacer las diligencias con tiempo para ir a ser ejercitado.

Que es cuanto puede decir a vmd este sumamente afectuoso seguro servidor y capellán Q. S. M. B.

Manuel Ibeas (rubricado).

Sr. D. Manuel Jacinto Martín Carpintero.

Documento 45. Carta de José Gargallo

Ilmo. Sr.

Señor:

Desde luego que se fijaron en ésta los edictos, para el magisterio de esa Santa Iglesia hice ánimo de presentarme a su oposición, lo que en el día no puedo ejecutar a causa de unas tercianas, que he padecido desde la pasqua de pentecostés, y anteriormente una fluxión mui grande, de que en el día estoy convaleciendo y sin poder lograr mi intento (como consta de la certificación adjunta), quedándome solamente el arbitrio de suplicar a V. S. I. que si acaso no concurriese a la oposición sujeto de las circunstancias que V. S. I. apetece para el desempeño de ese magisterio y quisiese tomar informes de mí; en este caso no rehusaré enviar ni trabajar las obras que V. S. I. gustase. De cuyo favor siempre agradecido, quedará con la obligación de rogar al Señor guarde la vida de V. S. I. dilatados siglos, su más rendido, y atento servidor. Q. B. L. P. de V. S. I.

José Gargallo, maestro de capilla de la Santa Iglesia de León y Julio a 5 de 1789.

Ilmo. Sr. Presidente y Cabildo de la Santa Iglesia de Salamanca.

[Este documento tiene añadido en la parte de arriba:]

Ordinario de 13 de Julio de 1789.

Respóndase al suplicante que el Cabildo estima su atención y buenos deseos de concurrir a la oposición del magisterio de capilla de esta Santa Iglesia, pero que mediante a lo prevenido en los edictos, no ha lugar a lo que solicita (rubricado).

D. Manuel Martin Lopez, médico titular del Ilmo. Señor Deán y Cabildo de la Santa Iglesia Catedral de León, socio de la Real Academia Médica Matritense, etc.

Certifico y en caso necesario juro, que he estado asistiendo desde últimos del marzo próximo pasado a D. José Gargallo, maestro de capilla de esta Santa Iglesia con caídas y recaídas de tercianas y otros achaques de que aún no esta perfectamente convalecido, ni en estado de asistir a la Iglesia, y mucho menos de salir de la ciudad y hacer camino largo. Y para que conste donde convenga, a pedimento del expresado doy ésta que firmo en León y Julio cinco de mil setecientos ochenta y nueve

Manuel Martín (rub).

Documento 46. Cartas de Vicente Montoro

Valencia a 5 de Junio de 89

Sr. Secretario de ese ilustre Cabildo de Salamanca: no tengo el honor de conocer a Vm., y no obstante me hallo presiado a serle presente; que tengo sabido que ese Sr. Ilustrísimo Cabildo eclesiástico, ha enviado al de éste unos edictos para magisterio de esa capilla de música; el cual edicto se fijó en el lugar acostumbrado, y por pronto que fui a leerle, me hallé chasqueado por no hallarle, y no encuentro quien me dé razón de lo que se expresa en el insinuado edicto.

Yo me hallo constituido maestro de capilla de la parroquial iglesia de S. Martín de esta ciudad; segundo magisterio de los sinco [sic] que hay; motivo de molestar a la atención de Vm. y suplicar se le tome el trabajo de contestar a mi súplica que se reduce a saber en que términos mandan los edictos, que circunstancias [sic] se requieren para los pretendientes, que sabidas, haré juicio si me acomoda para determinar la pretención [sic], la mucha distancia, la estación [sic] del tiempo, los gastos que en tales casos son indispensables y no dar ayuda de costa. Tal vez no teniendo alguna esperanza y si en iguales circunstancias [sic] de mérito, esos Sres. Prevendos [sic] tienen algún conocimiento en algún sujeto de mucho mérito, serán ocasión todos los motivos dichos para que no determine mi oposición, o pretención [sic].

Como quiera que sea, repito a Vm. perdone mi ingenuidad, no teniendo la satisfacción que quisiera tener de Vm para que me mandara; pero no obstante espero me satisfaga dos deseos que manifestado en ésta, mientras quedo rogando a Dios le guarde muchos años.

B. L. M. de Vm su atento y servidor.

Vicente Montoro (rub)

Muy Sr. mío Sr. Secretario.

Valencia y Junio 23 de 1789

Muy Sr. mío: he recibido la de Vm. de 16 del corriente y por ella quedo enterado, y muy agradecido a su favor, debo decir a Vm. que mi determinación es no presentarme a las oposiciones con motivo de aumento a mi salario de 100 ducados más; gusgando [sic] estos señores que yo me iría a ésa, como en efecto lo tenía determinado haser [sic] las oposiciones, tengo hecho cargo que una vez que se me ha aumentado el salario y lo demás, es contingente de no practicar diligencia alguna y no dejar desairados estos señores, a más tengo muchas lecciones de cantar y tañer el clave que el total me asiende [sic] a 800 ducados, y para un soltero tiene bastante en que mantenerse, aunque siempre me hubiera alegrado tener proporción de obtener ese magisterio, que es prebenda apetecible, y en cuyo motivo ofrecerme personalmente a su disposición.

Nuestro Señor guarde a Vm. muchos años como deseo.

B. L. M. de Vm su atento servidor

Vicente Montoro (rub)

S^{or}. D. Manuel Jacinto Martin Carpintero.

Documento 47. Carta de Francisco de la Huerta

Pamplona 18 de Julio de 89

Muy Sr. mío y de mi mayor veneración, en estas próximas fiestas de S. Fermín he sabido que el magisterio de capilla de esa Santa Iglesia está todavía sin proveer, y aunque vi los edictos a tiempo, no me determiné ir a la oposición por estar bastante distante este país, y también porque tengo cerca de cincuenta años, aunque todavía no me pesan y me puedo tener echado. Extra de esto, tengo muchas obras trabajadas que aunque me pudiera poner achacoso, que no lo soy a Dios gracias, mis obras pueden servir para muchos años en esa Santa Iglesia, he de tener si no ha muerto un Sr. Salgao, canónigo que estuvo en Zamora, que por no acordarme cómo se llama no le escribo. Ése podra dar razón de mi persona, pues en la oposición que hice en Zamora me favoreció demasiado, más que yo merezco. Tengo hechas muchas oposiciones, como ha de constar por los testimonios que paran en mi poder, y si el Ilmo. Cabildo gustare enviaré las obras que se me pidan, estimaré que Vm. haga presente al Ilmo. Cabildo, y que se tome el trabajo de mandar se me avise su determinación si ésta llega a tiempo.

B. L. M. D. B. D. Francisco de la Huerta, su capellán y servidor.

Documento 48. Ejercicios musicales y plan de la oposición

Ejercios que se han de practicar en la oposición al magisterio de capilla de la Santa Iglesia de Salamanca.

Juntos los señores comisarios, examinadores, secretario capitular y opositores en la sala de cabildo, en el día y hora que se señalare, se darán tres piques en un libro de antífonas de canto llano, y elegirán una todos los opositores, que conste lo menos de 40 puntos. Y si discordaren en la elección la elegirá, uno de los señores comisarios.

Nota

En todos los ejercicios se guardará el mismo orden de Piques, y suertes, para mayor satisfacción del Cabildo, seguridad de los examinadores, y evitar toda sospecha, así a los opositores, como al público.

Primer ejercicio

Elegida que sea la antífona, han de tomar precisamente los puntos del canto llano con que comienza, y han de ser en número a su elección, de los cuales han de formar un paso a 4 voces en primer coro, sin más acompañamiento que un bajo. Y concluido este paso, y siendo la duración de éste, a su arbitrio, sin hacer pausa alguna comenzará el canto llano, un bajo supernumerario en dicho primer coro, dando el valor a cada punto de 2 compases a compasillo, que seguirá a 5 voces.

Concluido en el bajo supernumerario los puntos que se han tomado de él para el intento, de lo restante del canto llano y sin haber hecho pausa alguna, han de seguir como se pueda los intentos que éste ofrezca a 5 o a más voces, hasta a 8, sin dejar nunca el canto llano ni repetirlo desde que empieza hasta su final; exceptuando un punto que elegirán para formar un tasto a 4 o a mas voces. Y se previene, que en [ilegible] han de formar el intento de los puntos anteriores inmediatos precisamente.

Concluido el canto llano de la dicha antífona, de los últimos puntos de ella tomarán los que más les agrade y formarán un intento que han de seguir a 4 voces, lo que menos 80 compases sobre la

palabra Amén y de final será a 8, y toda la Antífona con música eclesiástica, arreglándose en todo a las circunstancias que van puestas, y sin salir de ellas, a cuyo fin se entregará a cada opositor una copia literal de todas ellas y deberá hacer este trabajo en el término preciso de 48 horas.

Segundo ejercicio

Sobre canto llano de sobre bajo y sobre tiple se harán los contrapuntos siguientes:

Semibreves al alzar. Carreras de compasillo. Sexquiáltera de carreras, sexquiáltera, que todas sean buenas de salto. Tres, dos y as. Ternarios mayor. Sexquinovena.

Sobre canto de órgano.

Sobre bajo y sobre tiple

Semibreves al alzar. Sexquialtera. Proporción mayor. Carreras de compasillo. Sexquinona.

Tercera voz baja, llana, cubriendo el bajo o tercera voz con intento cubriendo el bajo y el tenor, siguiendo el intento de la obra. Cuarta voz baja, llana, unas y otras compaseadas y en termino de 8 minutos una y otra.

Tercer ejercicio

Un gradatim a 4 sin puntillos, semínimas, ni vuelta de mala #una fuga en 2ª ó 7ª sobre el movimiento que elija uno de los señores comisarios, se les darán dos puntos con sus salidas por letra para que dispongan la transición o modulación a su salida sin dureza, lo más pronto y con el apunte correspondiente: y esto en 4 líneas, se le dará facultad para que en el facistol hagan de repente contrapuntos, 3^{as} y 4^{as} voces.

Cuarto ejercicio

Se les entregará una letra para un villancico, que han de trabajar con las circunstancias que se siguen en término de 48 horas.

La introducción, que se compone de ocho pies, se ha de trabajar a cuatro voces solas con un acompañamiento y con los sentimientos que expresa la letra.

Estribillo a 8 con toda orquesta, en el que se previene usen de las voces musicales que ofrece la letra a su arbitrio y de los sentimientos de toda ella.

Para el recitado y aria, que se dispondrá para tiple o tenor, guardarán las mismas circunstancias de la letra y los instrumentos que deben acompañar a dicho recitado y aria quedan al arbitrio del compositor.

Quinto ejercicio

Regirán en el facistol dando el tono natural. Regirán errándose los músicos a disposición del que examina. Regirán en claves transportadas diciendo el tono que es y por donde han de tañer los bajones. Se les examinará en el conocimiento de las figuras no usuales, previniéndose que las mimas preguntas y ejercicios que se hagan al primero, deberán hacerse a los demás.

Nota:

En las tardes, del 2º, 3º y 5º ejercicio, se repartirán en cada una dos obras, una de cada uno, que regirán los que no las hayan compuesto y se les cubrirán los aires.

Día 18 de Julio de 1789

Elegida que sea la antífona, se ha de componer en la firma siguiente:

Se tomarán precisamente los puntos del canto llano con que comienza, y han de ser en número a elección del señor opositor, y de ellos ha de formar un paso a 4 voces en primer coro, sin más acompañamiento que un bajo. Y concluido este paso, y siendo la duración de este a su arbitrio, sin hacer pausa alguna comenzará el canto llano un bajo supernumerario en dicho primer coro, dando el valor a cada punto de dos compases a compasillo, que seguirá a cinco voces.

Concluido en el bajo supernumerario los puntos que se han tomado de él para el intento, de lo restante del canto llano y sin haber hecho pausa alguna, se han de seguir como se pueda los intentos que éste ofrezca a cinco o a más voces, hasta a ocho, sin dejar nunca el canto llano ni repetirlo desde que empieza hasta su final, exceptuando un punto, que elegirá para formar un tasto a cuatro o a más voces. Y se previene, que en éste se ha de formar el intento de los puntos anteriores inmediatos precisamente.

Concluido el canto llano de la dicha antífona, de los últimos puntos de ella tomará el señor opositor lo que más le agrade y formará un intento, que ha de seguir a cuatro voces, lo que menos ochenta compases sobre la palabra amén; y su final será a ocho y toda la antífona con música eclesiástica, arreglándose en todo a las circunstancias referidas y sin salir de ellas, a cuyo fin se le entrega esta explicación.

Para este trabajo se señalan 48 horas, el señor opositor que finalizase antes y quisiese retirarse a su casa, lo podrá hacer entregando firmado su borrador al Sr. Rector del Seminario Conciliar, D. Francisco Gómez Valbuena, prebendado de esta Santa Iglesia, por quien se notará la hora en que se le hace la entrega; pero al concluirse el término de las 18 horas pasarán los señores comisarios a recoger todos los borradores y se les entregarán firmados en el estado en que estuvieren.

A consecuencia de lo dispuesto en el plan de ejercicios que antecede y precedida citación por el secretario a los seis opositores que habían comparecido y firmado, concurrieron en el día diez y ocho de julio, y hora de las ocho a la sala capitular, en la que a presencia de los señores Vicedeán, canónigos Doctoral y Gardón, se les dieron puntos por los prebendados facultativos D. Gaspar Baquero, D. Juan Galache y D. José María Reinoso, y tres piques de versos según estilo en uno de los libros de antifonas del coro, de los que los referidos opositores, de común acuerdo, eligieron una del oficio de S. Esteban Protomártir, que decía Impetum fecerunt unanimiter in eum, et ejercerunt eum extra civitatem invocantem et dicentem. Y enterados particularmente de las advertencias que constaban del expresado plan, se retiraron juntos en compañía de D. José Fermín de Almeida, capellán del coro de la Santa Iglesia, al Colegio Seminario Conciliar, en el que permanecieron hasta el día veinte a las nueve y media, que pasaron los señores canónigos comisarios y dos prebendados facultativos, junto con el secretario, a recoger las obras que habían compuesto y entregaron con sus respectivos nombres, las cuáles se rubricaron por los señores canónigo doctoral, prebendado organista, y por mí el infrascripto secretario, y recogieron para cuidar se copiasen y pusiesen corrientes.

En el día veinte y dos a las nueve se les dio puntos en la sacristía mayor a presencia de los mismos señores y del secretario para el segundo ejercicio, y por la tarde concluido el coro rigieron las obras que se dieron para dicho efecto a los expresados opositores.

En el día veinte y tres se les dieron igualmente en el propio sitio para el mismo ejercicio y después continuaron en los siguientes los de contrapuntos tercera y cuarta voz, como también el de regir a facistol.

En el día veinte y cuatro, precedida igual citación, concurrieron dichos opositores a las seis de su mañana a la sala capitular, en la que los expresados señores, comisionados a efecto de que compusiesen el villancico y el aria que se expresaba en el plan de ejercicios, les entregaron a cada uno la letra del tenor siguiente:

Villancico a 8 con término de 48 horas

Introduccion a 4 voces con acompañamiento solo

Qué congojas! Qué sustos!

que fúnebre concepto

hace aquel que se opone

a qualquier Magisterio!

Más al de Salamanca,

que pone tanto miedo,

toda el Alma se asusta

en concurso tan serio.

Estribillo a ocho con violines, oboes, trompas, etc.

Pero no: fuera el llanto,

convírtase en festejo,

que con quatro puntitos

está todo compuesto.

Manos a la obra,

y lo veremos.

La Prebenda llevará

Solo aquel que la merezca;

Fácilmente se averigua

Mientras su trabajo muestra.

Resuenen pues los clarines

Vt. re. mi. fa. sol. la. fa.

que aquel que mejor lo hiciere

seguro la pagará.

El intento será nuevo,

la letra ligera va

composición de verano

será al fin lo que saldrá.

Pero un ligado de voces
en buen estilo pondrá,
los sustenidos uniendo
con bemoles a compás.

Y así enlazando primores,
en dulces ecos dirá
la Justicia, el que ha de ser
Maestro de la Catedral.

Recitado y Aria con Violines, oboes, trompas, etc.
Qué grave sentimiento, qué cuidado
en un lance de honor tiene oprimido
mi corazón! al ver que, conturbado,
no acierto ya a cumplir lo prometido!.

Un agudo dolor, mas no, que es hado
el que me precipita sin sentido.
Yo todo lo abandono!, ¿mas qué hago?
empiezo pues el aria, con que acabo.

Aria solo
Si ya me opuse constante,
y de mi honor soy amante,
¿corazón di, que me quieres,
con continuo palpar?
O debías ser mas fuerte
para entrar en la contienda;
o siguiendo ya mi suerte
no, no debes más temblar.

Con lo cual se retiraron en la misma conformidad al referido colegio seminario, en el que permanecieron hasta el veinte y seis que concluidas las horas de la mañana, pasaron los mencionados señores y recogieron dichas obras en los mismos términos que las antecedentes.

En la mañana de día treinta después del choro se cantaron en él las seis antífonas que habían compuesto y rigieron dichos opositores a presencia del Cabildo y de un numeroso concurso.

En el día seis de agosto, después del coro de la mañana y tarde, se cantaron igualmente los seis villancicos y arias.

Documento 49. Sobre conclusión y dietas del concurso

Cabildo en que se dio parte de estar concluidos los ejercicios de oposición al magisterio de capilla, mandó despachar a los opositores las dietas devengadas, y acordó que los señores prebendados facultativos informasen para el miércoles próximo siguiente

En el ordinario de siete de agosto de mil setecientos ochenta y nueve, el Sr. Dr. D. Joaquín Mariano Monsagrati, canónigo comisionado con el Sr. Dr. D. Antonio José Roldán, para la dirección de oposición al magisterio de capilla vacante expuso: Que en la tarde antecedente se habían cantado, como constaba al Cabildo, las últimas obras y los ejercicios que se habían señalado a los opositores, en cuya atención podía mandar, siendo de su agrado, se les despachase dándoles la ayuda de costa acostumbrada, a fin de no detenerlos y evitar mayores gastos, y fecho, cometer el examen y censuras de ellas a los señores facultativos nombrados, para que examinadas, diesen su informe al Cabildo, y en su vista se procediese a la provisión del recordado magisterio. Y oída dicha proposición, declaró el Cabildo por cerrado el concurso de oposición en cuanto a dar más viático a los opositores, que hasta este día, maestro alguno que se presentase, aunque no para oírle, interín se verificase la efectiva provisión, y en su consecuencia resolvió que respecto a que los expresados opositores habían cumplido con lo prevenido en los edictos, se les diesen prontamente por la contaduría los respectivos libramientos de las dietas que hubiesen devengado en expensas de Mesa Capitular, y que los señores canónigos comisarios librasen por sí los gastos del papel y copias de dichas obras, reservando para después determinar de qué fondo hubiese de salir lo que faltase después del producto de la prebenda

vacante. Que los señores prebendados facultativos nombrados pusieren por escrito sus informes y censuras, juntos o separados, para el ordinario del próximo miércoles, siempre que buenamente pudiesen, para en su vista resolver lo más conveniente sobre la provisión de la referida prebenda vacante. Que provista ésta, se diesen a los opositores, mediante haberlo perdido así, copias de las obras que habían trabajado, y que por mí el infrascrito se les diesen igual los correspondientes certificados de esta oposición, para los efectos que les vinieren, de que doy fe y firmé.

D Manuel Jacinto Martín Carpintero. Secretario (rub).

Documento 50. Informes de los prebendados facultativos

Ordinario de 12 de Agosto de 1789.

Ilmo. Sr.

Los Prebendados músicos nombrados por V. I. para formar el plan de los ejercicios que son precisos para hacer juicio comparativo e idea cierta del mérito de los opositores al magisterio de capilla, atendiendo a las circunstancias presentes, ha sido forzoso disponerlo de modo que demos a V. I. testimonio de nuestro sincero proceder, y de que cuanto se ha practicado ha sido por suerte y pique aun en los ejercicios que se han puesto de pluma.

Y cumpliendo con la orden que por su secretario se nos dio para que por escrito los censuremos, decimos los que firmamos que regulados la yerros de unos y otros, según nuestra corta inteligencia, lo que nos dicta la conciencia, y en caso necesario juramos, atendiendo al mayor servicio de Dios y acertada elección del ministerio de maestro de capilla de esta Santa Iglesia

Ponemos en 1º Lugar a Doyagüe y Estorcui.

En 2º Lugar a Pons y Estorcui.

En 3º Lugar a Santander.

Así lo sentimos y firmamos estos mas fieles y obedientes individuos de V. I. Q. S. M. B.

Gaspar Baquero (rubricado)

Juan Galache (rubricado)

Y si V. I. por su bondad se dignase tener la paciencia de ver en qué lo fundamos, en el instante lo manifestaremos.

Ordinario de 12 de Agosto de 1789.

Fundamentos de las censuras⁹:

Doyagüe. En 1º lugar porque, aunque en la antífona no corrió mucho la pluma, sin embargo, está trabajada y arreglada a las circunstancias que se pidieron; es muy igual, con mucho asiento y música de iglesia.

En el villancico, recitado y aria excede a todos, y particularmente en el facistol era los ejercicios destacados en 1º lugar.

Molina. En 1º lugar, porque la antífona es primorosa y en el villancico, recitado y aria, que son muy buenos, siente bien la letra y es música de templo, erró en el facistol y en los ejercicios reservados está en 1º lugar.

Fornier. En 1º lugar porque, aunque la antífona no está tan trabajada como las antecedentes, aunque tiene mucho trabajo voluntario, es muy buena. El villancico, recitado y aria es de música brillante y está bien en el facistol, y en 1º lugar en los ejercicios reservados.

Pons. En 2º lugar porque, aunque la antífona es excelente y de mucho trabajo, y el villancico, recitado y aria están buenos, no siente bien la letra por haberse tomado el trabajo de los cánones con que la quiere adornar. En el facistol que es lo que mas debe poseer un maestro de capilla, no tiene práctica y está tan corto como ninguno. En los ejercicios, 1º lugar.

Estorcui. En 2º lugar porque no trabajó la antífona como los antecedentes, sin embargo el final es primoroso.

En el villancico, que trabajó muy bien, expresó con gran propiedad los sentimientos de la letra; el recitado y aria es buena, aunque tiene algo de música de ópera, excedió a todos en la 1ª voz. Y en los ejercicios reservados estuvo bueno, erró en el facistol.

Santander. En 3º lugar, porque sus obras no son del mérito de los otros, pero ha desempeñado muy bien, y en los ejercicios reservados fue de los mejores en la modulación, erró en el facistol.

⁹ Para facilitar la lectura, se han puesto los nombres de los opositores en negrita.

Ordinario de 12 de agosto de 1789.

Señor

En cumplimiento del encargo que he merecido a la bondad de V. S. I. para que sea uno de los que hayan de dar censura a las obras y ejercicios practicados por los opositores al magisterio de capilla vacante en esta Santa Iglesia, he procurado examinar con todo cuidado las respectivas composiciones de cada uno. Y hecho el cotejo de ellas, hallo que se deben colocar según su mérito en la forma siguiente:

En primer lugar D. José Pons. Este sujeto ha desempeñado con mucho acierto todas las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, así en la antífona como en el villancico, demostrando en todo una escuela y método sobresaliente y de buen gusto. Y ha dispuesto en la antífona varios primores del arte con mucha oportunidad y buena elección, lo que debe considerarse como mérito distinguido, porque después de haberse ajustado en un todo a lo que se le previno, dispuso este mayor trabajo para más cabal manifestación de su habilidad e instrucción. Y en esta inteligencia se arregló el plan de ejercicios, sin ligarles precisamente a que usasen de trocados, cánones cancrizantes, fugas y otras cosas, para que cada opositor descubriese su talento, y aptitud en la colocación y uso de estos primores a su arbitrio.

En segundo lugar D. Bruno Molina, acólito de la Santa Iglesia de Cuenca. Este opositor ha desempeñado igualmente que el anterior en cuanto a haberse ajustado a las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, así en la antífona, como en el villancico; pero no llega al anterior porque profesa otro distinto método y escuela, que aunque excelente, no es tan sobresaliente. Y también dispuso algunos primores más de lo que se le encomendó, con bastante mérito y acierto.

En tercer lugar D. Raimundo Luis Forner, maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Plasencia: este sujeto, aunque ha desempeñado en la mayor parte las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, no lo ha hecho con total exactitud, como los anteriores, particularmente en la antífona. Además de lo dicho, ha practicado varios primores del arte con bastante oportunidad, acierto y buen gusto.

En cuarto lugar D. Manuel Doyagüe, presbítero, capellán del coro de esta Santa Iglesia. Este opositor ha procurado desempeñar las condiciones y circunstancias que se le encomendaron; pero en la antífona se queda sólo insinuaciones de los intentos de sus periodos y trata, así el cuatro como el ocho, con bastante debilidad, desamparo y poco nervio. En lo demás de la antífona y villancico no deja de dar gusto su música. También ha usado de los primores que los demás opositores dispusieron en la composición de la antífona.

En quinto lugar D. Pedro Estorcui, maestro de capilla de la Santa Iglesia de Santo Domingo de la Calzada. Este opositor desempeña la antífona sin (¿cumplir?)¹⁰ con las más de las condiciones que se le encomendaron, pero cantando el cuatro y el ocho trata el número de voces dando el más exacto cumplimiento en la antífona, como en el villancico. De modo que este opositor y el anterior pueden considerarse en igual grado de mérito.

En sexto y último lugar D. Pablo Santander, maestro de capilla y organista de Santa María de Ledesma. Este opositor ha dispuesto la antífona y el villancico sin contar casi en cosa alguna con las condiciones y circunstancias que se le encomendaron, por lo que debe graduarse su mérito en último lugar.

En cuanto al ejercicio de los contrapuntos y demás, acreditados su suficiencia sin embargo de haber tardado demasiado en escribirlos; aunque no dejo de extrañar que algunos de los opositores no se hubiesen distinguido; pero el estar prontos en este particular lo hace el ejercicio de cuatro días, y así puede adquirirse con prontitud esta facilidad aunque hayan pasado algunos años sin saludarlos.

Por lo respectivo al ejercicio del facistol sólo lo desempeñan D. Manuel Doyagüe y D. Raimundo Luis Forner, pero de aquí solo puede inferirse que éstos están prontos porque tienen actual ejercicio de género, y los restantes opositores con facilidad adquirirían la misma aptitud si lo practicasen algún poco de tiempo, porque el defecto de ellos no es de insuficiencia, sino de uso y práctica.

Esto es cuanto puedo decir a V. S. I. según me dicta la conciencia gobernándome solo para el arreglo de esta censura por las obras traídas por los opositores. Si hubiera tiempo para hacer más exacta crítica de cada una y no recelara molestar la atención de V. S. I. explicada en mi dictamen más por extenso, y estoy pronto a hacerlo siempre que V. S. I. lo estime conveniente. Salamanca, 12 de Agosto de 1789.

B. L. M. de V. S. I.

Su más humilde individuo

¹⁰ Esta palabra queda oculta por el cosido de estos folios, sólo se aprecia que comienza con la letra c.

Dⁿ. José María Reinoso (rubricado).

Documento 51. Resolución del concurso

Informes y censuras de los señores prebendados facultativos acerca de los opositores al magisterio de capilla vacante y encomienda de la media ración afecta a él en el licenciado Manuel Doyagüe, presbítero, capellán del coro de esta Santa Iglesia.

En el cabildo ordinario de doce de agosto de mil setecientos ochenta y nueve se leyeron por mí el infrascrito los informes y censuras que acompañan, y a consecuencia de lo resuelto en el ordinario antecedente, habían puesto y entregado al Sr. Deán los señores prebendados facultativos. Y oído por el Cabildo, habiéndose tratado y conferido sobre si había de pasarse desde luego a la provisión del recordado magisterio de capilla vacante o diferirse para otro cabildo, siempre que lo tuvieren por conveniente. Pero habiendo pedido que para evacuar punto más pronto y fácilmente se votase por haba y altramuz, condescendió a ello el Cabildo, y acordó se pasase a votar bajo la declaración siguiente: haba en haba que se votase y proveyese en este día el mencionado magisterio vacante, y altramuz en haba que se suspendiese su provisión para el ordinario siguiente. Y habiéndose votado en la conformidad expresada, regulados los votos a la mesilla según estilo por excesivo número de habas, salió acordado por el Cabildo que en el día se votase, y proveyese dicho magisterio. Y así declarado este punto, se mandó que para proceder a ello se pusiesen por mí el infrascrito, en las cajas acostumbradas, las correspondientes cédulas con los nombres de los seis opositores que habían comparecido, por el orden que ejercitaron en el coro, que fue el siguiente: D. Manuel Doyagüe, presbítero, capellán de este coro, D. Raimundo Forner, maestro de capilla de la de Plasencia, D. Pedro Estorcui, de la de Santo Domingo de la Calzada, D. Pablo Santander, de la iglesia de Santa María la Mayor de la villa de Ledesma, D. José Pons, músico de Madrid, y D. Bruno Molina, que lo es de la Santa Iglesia de Cuenca. Y habiendo votado por los roeles de plata, regulados los votos al altar según estilo, se hallaron en el seno de D. Manuel Doyagüe veinte y seis votos, en el de D. Raimundo Forner uno, en el de D. José Pons dos, y otro en el de D. Bruno Molina. Que todos componían el número de treinta señores vocales, de que a la sazón se componía el Cabildo. En cuya consecuencia, se declaró haber salido canónicamente elegido, y nombrado por tal maestro de capilla de esta Santa Iglesia, el mencionado D. Manuel Doyagüe, capellán del coro de ella. Y mandó el Cavildo que *incontinenti* entrase a fin de hacerle la encomienda de la media ración y prebenda afecta a dicho magisterio, y hecha señal con la campanilla y dada orden al pertiguero para que le llamase, habiendo entrado en la sala capitular, con la ropa de coro, el relacionado D. Manuel Doyagüe, y pasado al sitio de la presidencia, puesto de rodillas delante del señor Deán, éste en nombre del Cabildo le encomendó la referida media ración y prebenda afecta al magisterio de capilla, que se hallaba vacante por muerte del señor prebendado D. Juan Martín, su último poseedor, por imposición de un Bonete al sobre¹¹ D. Manuel Doyagüe para que cumpliese las cargas y obligaciones que tenía y gozase los frutos, rentas, emolumentos que le perteneciesen y que se le guardasen los honores y preeminencias anexas y correspondientes a la expresada prebenda de la cual le hizo encomienda por el tiempo y voluntad del Cabildo, solamente en la conformidad y con las calidades y circunstancias que se encargan las demás medias raciones de música. Según resulta del cabildo ordinario que va citado de que doy fe y firmé.

D. Manuel Jacinto Martín Carpintero (rubricado)

Documento 52. Gastos realizados en la oposición

Razón de los gastos causados en la provisión del magisterio de capilla de esta Santa Iglesia y satisfechos a los interesados que los devengaron, como igualmente la dietas devengadas por los opositores a él. Todo lo que con distinción es en esta forma:

Reales de vellón.

Plasencia. A D. Raimundo Forner por 33 días,	
26 en esta ciudad a 16 reales y 7 de viaje a 20	0668
Santo Domingo. A D. Pedro Estorcui, 31 días a 16 reales y 16 a 20	0816
Madrid. A D. José Pons, 29 días a 16 reales y 9 a 20	0644
Cuenca. A D. Bruno Molina 29 días a 16 reales y 16 a 20	0784

¹¹ Evidentemente falta alguna palabra, pero figura así en el original.

Ledesma. A D. Pablo Santander 28 a 16 y cuatro a 20 0528

Importan dichos gastos cuatro mil ciento seis reales de vellón según queda 4.106

figurado los que por disposición del Cabildo se libraron por entonces en expensas de su Mesa Capitular.

Tasa de las costas de este proceso fecha en la Contaduría de la Santa [papel roto] de Salamanca, en la forma siguiente:

	<u>Reales vellón</u>
El papel de los edictos y cartas	0010
De la impresión de dichos edictos y cartas	0040
De las certificaciones de cuarenta y dos edictos remitidos a las santas iglesias de fuera, tres a Madrid, otros tres fijados en esta ciudad en los sitios acostumbrados y otro puesto en estos autos a cuatro reales cada uno	0168
De los partes de las respuestas de los secretarios de las santas iglesias y de varios opositores que escribieron al Cabildo y secretario	0044 ¹⁶
De los autos y diligencias de este proceso según su tasa	0220
Importan dichas copias cuatrocientos ochenta y dos reales y diez	0482 ¹⁶
y seis maravedís vellón los que se librarán en expensas de la Mesa Capitular, contaduría mayor del cabildo de Salamanca y Agosto 20 de 1789.	

El Prior (rubricado)

Gutiérrez (rubricado)

Mota (rubricado)

En el cabildo ordinario de treinta y uno de agosto de mil setecientos ochenta y nueve años se acordó por punto y regla general: Que todos los gastos de oposición y provisión de todas y cada una de las prebendas músicas se carguen y los pague el provisto en el magisterio, en atención a ser las prebendas capaces de esta carga y éste el estilo común y general de las iglesias en semejantes casos.

Carpintero.

Secretario (rubricado).

“Arreglo de la Capilla” por Doyagüe y Olivares (1838)

Documento 53. Propuesta de Doyagüe y Olivares

[E:SA: AC 71, f. 177v]

Cabildo ordinario de 9 de abril de 1832

Se aprobó un dictamen de la Junta

Enseguida di cuenta del dictamen de la Junta que dice así “Junta martes 6 de marzo de 1832: La Junta con asistencia de los Señores Doyagüe y Olivares ha vuelto a tomar en consideración las remisivas de V. Y. sobre provisión de una prebenda de bajo y restauración de la Capilla de Música proporcionando por ahora algunos instrumentistas que den lección a los capellanes y mozos de coro para que se consiga dentro de poco tiempo y a poca costa reponerla, si no en el pie en que se hallaba anteriormente, al menos de un modo suficiente para celebrar las funciones solemnes con algún decoro y magnificencia. Respecto a la provisión de dicha prebenda con el sobresueldo de trescientos ducados por la diaria obligación de regir el coro que imponía al que la obtuviese, ya V. I. manifestó su sentir mandando volver a la Junta el dictamen en que hizo esta propuesta, sin duda porque en su discusión se hizo presente la dificultad de que un solo sujeto cumpliera puntualmente entrambas obligaciones; y convencida la Junta de lo mismo, entiende ahora que V. I. podrá acordar, si fuese de su agrado, se fijen edictos para dicha prebenda con las condiciones que señalen los señores facultativos y la de regir el coro como sochantre solo en los solemnes que designen los mismos, dándosele por este trabajo ciento cincuenta ducados anuales sujetos a la rebaja que quepa por cada vez que falte a su deber. Por lo que toca a la reposición de la Capilla, o más bien, a plantear una escuela donde se formen los profesores para que un día pueda haberla sin considerables dispendios, los Señores Maestro y Organista han presentado a la Junta un plan muy sencillo en los términos siguientes: =Los Prebendados Maestro de Capilla y Organista, encargados por la Junta de Hacienda de esta Santa Iglesia para el arreglo de la Capilla de música de la misma, proponen el plan siguiente para su discusión: a saber = Un violín primero con la obligación de enseñar a los capellanes y demás niños de coro de fuera y dentro del Colegio que quisieran dedicarse a este instrumento con la dotación de cuatrocientos ducados = Un segundo primero que pueda desempeñar las mismas obligaciones que el arriba dicho en sus ausencias y

enfermedades, y también las de el segundo dándole por dotación una capellanía de coro y el sobresueldo de ciento y cincuenta ducados que deberá pagar la fábrica mensualmente. Un clarinete primero con agregado de flauta, con la obligación de enseñar a los Capellanes de coro y niños de fuera y dentro del Colegio con la dotación de doscientos ducados = Un clarinete segundo con el agregado de Bajón y con la dotación de cincuenta ducados por ahora, dando esperanzas de que se le aumentará el sueldo siempre que se haga acreedor por sus adelantos en ambos instrumentos, previo el informe del Sr. Mro. de Capilla = Un primer trompa con el agregado de bajón, y con la obligación de enseñar la trompa a los capellanes y niños de coro de fuera y dentro del Colegio que le quieran aprender, dándole cincuenta ducados por ahora, y la esperanza de que se le aumentará el sueldo cuando haya dado pruebas de estar más diestro en el instrumento del bajón, de que deberá informar el Señor Mro de Capilla al tiempo que el Cabildo señalare = La dotación de que hoy día goza el Bajonista D. José Ferrus, podrá servir para el aumento de salario de las dos plazas de clarinete segundo y primera trompa cuando se verifique su fallecimiento = La Junta oyó también a la Contaduría de V. I. acerca del actual estado de fondos para subvenir a este gasto, y habiendo sido de parecer que la fábrica puede atender a el sin detrimento de sus atenciones ordinarias, y aun de las extraordinarias aprobó la Junta el preinserto dictamen de los Señores Facultativos y lo eleva a la consideración del Cabildo fundándolo en las siguientes. Aunque aparece que el aumento de gastos asciende a la cantidad de once mil quinientos veinte reales, queda reducido sólo a la ínfima de cuatro mil novecientos veinte en cada un año. Demostración: se deducen de la expresada suma de once mil quinientos veinte reales mil seiscientos cincuenta que se rebajan al sochantre según la propuesta del día; quinientos cincuenta que percibe ya el nuevo bajonista, y se hallan comprendidos en la primera partida: mil cien reales que cuesta anualmente la música en los días de Semana Santa, Asunción, Octava de Corpus y Ascensión: y tres mil trescientos que la fábrica debe pagar a un segundo organista y satisfizo hasta el año de mil ochocientos veinte y seis, alzándose después esta obligación por las rentas de Mesa Capitular sin que la tengan por ningún concepto; cuyas partidas forman la cantidad de seis mil seiscientos reales que deducida de la de once mil quinientos veinte, queda reducido el coste de los cuatro músicos cuya admisión se propone a cuatro mil novecientos veinte reales. Comparado este pequeño sacrificio con los resultados que puede dar de sí, la prudencia lo recomienda tanto cuanto la caridad lo estima justo. A los capellanes y niños de coro de que V. I. fue siempre protector esclarecido, se les abre una carrera ya que no les sea permitida la literaria por la incompatibilidad de las horas de asistencia al coro y a la cátedra, y luego que se impongan en los respectivos instrumentos a que se dediquen, por una pequeña retribución, llenarán el hueco de profesores a quienes en otro caso fuera preciso dotar competentemente. Y no obsta a este interés de la iglesia el particular de los individuos, pues si alguno por sobresaliente hallase su colocación en otra parte, a más del honor que resultaría a la misma Iglesia, consigue la satisfacción de dar salida a sus hijos, pues no habiendo capellanías para todos, no todos podrán seguir la carrera eclesiástica, y se verán por espacio de muchos años sin dejar de ser mozos de coro: ocupación que no puede ser grata sino para los primeros de la vida. Tampoco hace mucha fuerza la opinión emitida por algunos señores graduando este paso de impolítico en las actuales circunstancias, porque no se trata de erigir de nuevo una Capilla de Música, sino de admitir sólo cuatro profesores con el objeto manifestado; y esta medida lejos de causar extrañeza, será bien recibida del público, y mucho más de la gente vulgar, que confundiendo todas las ideas, y desconociendo la diferencia del objeto a que se hallan consagrados los fondos de Mesa y Fábrica, se persuade no hay capilla para que valgan más las prebendas. Tampoco puede la Junta olvidar que en la mayor parte de las iglesias de Castilla, y generalmente en todas las de España hay Capillas más o menos numerosas, y por cierto que al leer cualquiera en la guía que en Salamanca hay cuatro señores prebendados de voz, estará muy lejos de pensar se carece de la parte instrumental, tan necesaria para su acompañamiento, reducido hace tantos años al órgano, que aunque manejado por una mano diestra, no llena el vacío de la música: siendo de notar, que el Señor Olivares tampoco quiere continuar haciendo este extraordinario servicio sin la debida recompensa. Por todo ello, la Junta presenta a V. I. este dictamen que sujeta a su mejor ilustración”. Oído por el Cabildo, y discutido detenidamente el preinserto dictamen de la Junta lo aprobó en todas sus partes.

Inventarios con música de Doyagüe en la Catedral de Salamanca

Documento 54. Inventario de las obras entregadas por Doyagüe en 1841

Inventario de los papeles de música entregados por el señor don Manuel Doyagüe Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Salamanca infrascrito Obrero mayor de la misma, al efecto autorizado por el Ilustrísimo Cabildo con el señor don Francisco Olivares primer Organista de dicha Santa Iglesia, para depositarlo y custodiarlos en el archivo [E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 5].

Dos tomos en un volumen de misas a canto de órgano, su autor don Tomás Luis de Victoria.

Un libro de misas de atril de don José de Torres.

Magnificat a 8 con violines y oboe del maestro Yanguas.

Un miserere de San Pedro a 8 del mismo autor.

Lamentación 1ª de la feria 4ª, a 10 con violines, del mismo.

Un miserere a 8 para la festividad de los Santos con violines y oboe, de ídem.

Otro de difuntos con violón y arpa, del referido autor.

Otro a los Mártires de Salamanca con violines y oboe, de ídem.

Beatus vir con violines y oboe, de ídem.

Laetatus sum, a 8 con violines y oboe, de ídem.

Laudate dominum, a 6 con violines, del mismo.

Magnificat a 5 con violines y oboe, del propio autor.

Magnificat a 8 con ídem ídem del mismo.

Magnificat a 9 con violines y clarines, de ídem.

Lauda a Jerusalem, a 8 con violines y oboe, de ídem.

Credidi, a 8 con violines y oboe, del mismo.

Dixit dominus a 8 del mismo maestro.

Otro del mismo a 8 con violines y oboe.

Beatus vir, a 8. con violines y oboe, de ídem.

Lamentación a 8 para el miércoles Santo, de ídem.

La tercera de la feria 6ª, del mismo autor.

Del referido maestro, un miserere a 12 con violines.

Motete de difuntos a 8 del Maestro Micieces.

Parce mihi, a 8 del referido Maestro.

Christus factus a 8 del mismo.

Dies irae, a 8 de ídem.

Motete a Nuestra Señora a 8 con violines del mismo.

Secuencia Victimae Paschali a 5 del mismo.

Motete al Santísimo Cristo, del mismo.

Otro a 8 del mismo para la Concepción y Natividad.

Otro al Santísimo Sacramento, de ídem.

Cantada al Santísimo, con violines y trompas del Maestro Prats.

Villancico a 5 del mismo.

Cantada al Santísimo, con violines y trompas, del mismo.

Villancico al Santísimo, a 4 del mismo autor, con violines.

Otro a 8 para los Santo Reyes con violines y trompas, de ídem.

Otro a cuatro con violines y trompas al Santísimo del mismo.

Motete a 5 del mismo maestro, con violines.

Saepe expugnaverunt, a 6 con violines del Maestro Menéndez.

Motete al Santísimo del Maestro Torres.

Otro a 4 de rogativa, del Maestro Vivanco.

Recitado y Aria al Santísimo con violines, flautas y trompas, del Maestro Forné.

Motete a 8 de San Pedro del Maestro Muelas.

Salve Regina a 8 del Maestro Durón.

Lamentación a dúo con violines del Maestro Martín.

Un cuatro con violines y órgano, del mismo.

Villancico a 4 al Santísimo del mismo don Juan Martín.

Otro a 9 con violines y trompas, del mismo.

Otro al Nacimiento, del referido Maestro.
 Otro a 8 a los Santos Reyes, de ídem.
 Otro a 8 al Santísimo, del propio autor.
 Otro del mismo al Nacimiento.
 Otro del mismo al Nacimiento, con tonadilla.
 Motete a 8 a Nuestra Señora del mismo Maestro.
 Lamentación de la feria 6ª, con violines y oboe, de ídem.
 Villancico al Nacimiento, de ídem.
 Otro para el mismo asunto, del propio autor.
 Otro a 4 al Santísimo, con violines, del mismo.
 Lamentación 3ª. de la feria 4ª de ídem.
 Villancico al Santísimo del mismo, con violines y clarines.
 Otro a 4 al Santísimo con violines, del mismo.
 Dixit Dominus del mismo, a 5 con violines.
 Beatus vir, a 8 con violines y oboe, de ídem.
 Miserere a 8 con violines, de ídem.
 Lamentación a 8 con violines y flautas, de ídem.
 Villancico a 8. para los Reyes con violines, de ídem.
 Otro del mismo para el Nacimiento, con violines y trompas.
 Otro del mismo a 5 para la Circuncisión.
 Pastorela del mismo a 8 para los Reyes.
 Villancico a 4 al Santísimo, del mismo autor.
 Lamentación 2ª, de la feria 6ª. de ídem.
 Otra del mismo a dúo con violines.
 Cantada al Nacimiento con violines, de ídem.
 Laudare dominum, a 8 con violines y oboe, de ídem.
 Lauda Jerusalem, a 5 con violines y clarines, de ídem.
 Laetatus sum, a 6 con violines y trompas, de ídem.
 Magnificat a 8 con violines y trompas, del mismo.
 Salve a 4 y a 8 del Maestro Molina.
 Lamentación 3ª de la feria 6ª, de ídem.
 Lección primera de difuntos, de Zubieta.
 Miserere a Nuestra Señora a 8 del Maestro Vargas.
 Villancico a 4 al Santísimo, con violines del Maestro Iribarren.
 Magnificat a 8 con violines y trompas, de don José Mir.
 Recitado y rondó al Santísimo, del Maestro Forné.
 Motete de difuntos de don Juan García Salazar.
 Villancico a 4 al Santísimo, del Maestro Ruiz.
 Veni Creator, del Maestro Almeyda.
 Villancico a la Virgen, del mismo.
 Cantada a la Asunción, del Españolito.
 Villancico a Nuestra Señora, de Aragüés.
 Otro a 5 del Maestro Menéndez.
 Qui habitat, con violines y oboes del Maestro Yanguas.
 Cum invocarem, del mismo.
 Lamentación 3ª de la feria 6ª. del mismo autor.
 La primera de la feria 6ª a 8 de ídem.
 Motete a 8 a San Pedro, del mismo.
 Salve a 5 con violines, de ídem.
 Parce mihi, del propio autor.
 Te Deum, a 12 del mismo.
 Salve a 5 con violines, de ídem.
 Elogio a Cristo, del mismo.
 Laudate Dominum a 12 con violines, de ídem.
 El mismo salmo a 8 por el propio autor.
 Otro de ídem ídem.
 Beatus vir, a 8 del mismo.
 Un borrador a 4 al Santísimo con violines de Don Juan Martín.
 Un miserere del mismo.
 Lamentación para la feria 6ª del mismo.

Otras dos para la misma feria, del mismo maestro.
 Otra del mismo para la feria 4ª.
 Otra de ídem para el Sábado Santo.
 Dixit Dominus a 8 de ídem.
 Un borrador de Dixit Dominus a 8 del referido maestro.
 Mirabilia a 8 con violines y oboes del Maestro Martín.
 Lauda Jerusalem a 8 del mismo.
 Laetatus sum a 8 con violines y trompas, de ídem.
 Un borrador de un villancico a la Circuncisión, de ídem.
 Villancico de calenda, del mismo.
 Otro del mismo a 8 para el Nacimiento.
 Un borrador suelto de villancico, de ídem.
 Otro a 8 de Nuestra Señora del mismo autor.
 Motete a 8 para San Boal, de ídem.
 Dixit Dominus, compuesto por el mismo.
 Villancico a 8 al Nacimiento de ídem.
 Cum invocarem, del mismo.
 Qui habitat, del propio autor.
 Beatus vir a 8 del mismo.
 Te Deum a 8 con violines, trompas y clarines, de ídem.
 Misa a 4 con violines y trompas, del mismo autor.
 Otra misa a 4 del mismo maestro, con violines.
 Otra del mismo, con violines, trompas y clarines.
 Un borrador de una lamentación del Maestro Yanguas.
 Oficio de difuntos a 8 con violines, del mismo.
 Misa a 8 con violines y oboe, de ídem.
 Otra del mismo autor a 4 con violines y trompas.
 Otra a 4, con ídem ídem del mismo autor.
 Otra del mismo con violines, oboes y trompas.
 Otra a 5 con oboes y clarines, de ídem.
 Villancico a 4 al Santísimo, de ídem.
 Misa a 8 con violines y oboe, de ídem.
 Miserere a 8 con violines del mismo autor.
 Otro a 10 del mismo maestro, con violines.
 Beatus vir a 6 con violines, del mismo.
 Dixit Dominus a 7 con violines y oboe, de ídem.
 Otro a 8 del referido autor con ídem ídem.
 Misa a 4 con violines y oboe, de ídem.
 Motete a Nuestra Señora del Maestro referido.
 Villancico con violines a 4 del mismo.
 Pastorela a 4 y a 8 del mismo para la Natividad.
 Dixit Dominus, a 8 con violines y oboe, de ídem.
 Villancico con violines a 8 del mismo.
 Otro a los Santos Inocentes.
 Cantada al Santísimo a solo.
 Aria de tenor para Reyes de Estorqui.
 Villancico de las cuatro lenguas.
 Aria de tenor al Santísimo, con violines, oboes y trompas.
 Motete a 12 a San Juan de Sahagún.
 Otro a 4 al Nacimiento del Maestro Yanguas.
 Miserere a 8 sin nombre del autor.
 Un volumen con borradores de misas y salmos.
 Dixit Dominus a 8 con violines y oboes.
 Aria de tenor con violines y bajo.
 Villancico a 5 con violines.
 Lamentación a 8 con violines.
 Miserere a 8. in devotione.
 Miserere a 5. sin nombre de autor.
 Villancico a 8 con violines y trompas.
 Lamentación con violines, flautas y órgano.

Cantada al Santísimo con violines del Maestro Gaytán.
 Villancico impreso, a 4 al Santísimo Sacramento.
 Lamentación, a 10 con violines del Maestro Martín.
 Magnificat a cinco.
 Dixit Dominus con violines, trompas y acompañamiento.
 Cantada al Santísimo con violines del Maestro Forné.
 Un cuatro al Santísimo con violines y flautas.
 Misa a 8 con violines trompas y bajo.
 Dúo del señor Reynoso con violines y bajo.
 Misa a 4 con violines, trompas y oboes.
 Aria de tenor con violines.
 Magnificat a 8 con violines, trompas y bajo.
 Motete a 4 al Santísimo.
 Mirabilia a 8 con violines trompas y acompañamiento.
 Misa a 4 con violines, del Maestro Casado.
 Villancico a 8 a San Juan de Sahagún del Maestro Martín.
 Dixit Dominus a 8 con violines.
 Qui habitat, a 8 del Maestro Micieces.
 Salve a 8 con violines del Maestro Gaitán.
 Beatus vir a 8 con violines y oboes de Yanguas.
 Misa a 4 con órgano, de Martín.
 Parce mihi a 8 con violines de González.
 Villancico a 8.
 Misa del Maestro Almeyda, sin violín 1º.
 Laetatus a 8 con violines y trompas, de mismo.
 Dos salmos para la Asunción, de Martín.
 Misa a 5, con violines oboes y trompas de Terradellas.
 Dixit Dominus con violines, del mismo.
 Misa para San Marcos y San Boal a 8. del Maestro Capitán.
 Credidi a 8 con violines de Mir y Llusá.
 Lauda Jerusalem con violines de Carpani.
 Salve a 4 con violines, de Nebra.
 Villancico a 4 a San Alberto, de Gómez.
 Otro a 5 a Nuestra Señora de ídem.
 Otro del mismo autor, al mismo asunto.
 Otro a 5 a la Virgen, de Aragües.
 Vísperas a 6, del Maestro Almeyda.
 Misa a 8 con violines y clarín del Maestro San Juan.
 Magnificat 8. con ídem ídem del mismo.
 Misa a 4 y 8 con violines de Fernández.
 Beatus vir de Maestro Lidón.
 Villancico a 8 al Santísimo de Barcenas.
 Villancico a 4 del mismo.
 Villancico a la Natividad a 8 de Ferreras.
 Otro a 8 del Maestro Forné.
 Aria con violines y bajones de Llorente.
 Lauda Jerusalem a 8 del Maestro Prats.
 Misa a 8 con violines y trompas, de ídem.
 Lamentación 2ª del sábado, de Martín.
 Otra de tenor á solo, del mismo, con violines y bajo.
 La 2ª. de la feria 5ª con violines y flautas de Lidón.
 Otra de la misma feria con violines y bajo de Galache.
 La 3ª. de la feria 5ª de Cintora.
 Otra 3º de la misma feria, a dúo.
 Otra con con [sic] violines y bajones obligados.
 Primera de la feria 6ª con violines oboes y trompas.
 Tercera de la feria 6ª. con violines, de Martín.
 Segunda de la feria 6ª. con violines y trompas del Maestro Aranaz.
 Tercera de la feria 6ª á solo, de ídem.
 Tercera de la feria 5ª. con violines y bajo, de ídem.

Un cuatro con violines.
 Lamentación a solo para el Jueves Santo.
 Tercera del viernes con violines, de Martín.
 Segunda de la feria 5ª. con violines de Pacheco.
 Cantada al Santísimo de Miralles.
 Aria a 4 con violines y trompas de Martín.
 Aria en un volumen de Terradellas.
 Te Deum a 4 de Martín.
 Dixit Dominus a 5 con violines, trompas y clarines, del mismo.
 Aria a la Virgen del Pilar, por el mismo.
 Dixit Dominus y Magnificat con violines y clarines, de ídem.
 Laudate, en borrador del Maestro Aranaz.
 Un manojo de Villancicos de Martín.
 Un cuatro al Santísimo, de ídem.
 Cincuenta y seis del villancicos del mismo.
 Parce mihi a 8. sin borrador.
 Miserere a 8 con violines, sin borrador.
 Lamentación 3ª de la feria 5ª sin autor.
 Otra 3ª. de la feria 6ª a canto solo del Maestro Soffi.
 Magnificat a 8 del mismo.
 Lauda Jerusalem a 4 concertado, de ídem.
 Laetatus sum a 4 concertado de ídem.
 Dixit Dominus a 8 del mismo.
 Kyries y gloria de una misa.
 Miserere a 4 y a 8 con violines, trompas y bajo de Llorente.
 Dos arias y un villancico al Nacimiento del señor Doyague.
 Lamentación a solo de contralto del mismo. (MD 25? o 26, 29)
 Miserere a 4 violines, trompas y bajo de Llorente.
 Una misa sin Sanctus ni Agnus.
 Villancico al Nacimiento a 4 y a 8 del Maestro Aranaz.
 Magnificat a 5 del mismo.
 Misa a 8 con violines trompas y órgano obligado, de ídem.
 Villancico a 6 de Martín.
 Motete de Pasión, de ídem.
 Misa a 4 con violines y trompas del mismo.
 Una lamentación a solo de ídem.
 Villancico a 8. al Nacimiento, de ídem.
 Una Gloria.
 Misa a 4 con violines, viola y bajo.
 Kyries y Gloria a 4 y a 8.
 Un cuatro al Santísimo.
 Misa a 8 sin Sanctus ni Agnus.
 Laudate pueri a 4 con violines, trompas y bajo con Terradellas.
 Credo a 4 concertado con violines de ídem.
 Misa a 5 con violines oboes trompas y bajo, de ídem.
 Magnificat a 8 del mismo.
 Lauda Jerusalem a 5 con violines, de Carpani.
 Villancico a 4 al Nacimiento, de Forné.
 Beatus vir a 8 sin autor.
 Un borrador con tres lamentaciones.
 Otra sola con violines.
 Villancico a 6 a los Santos Reyes, de Martín.
 Motete a 8 de la Ascensión con violines de ídem.
 Otro a 8 a Santiago con violines, del mismo.
 Lamentación sola de la feria 5ª con violines y trompas, de ídem.
 Borrador de la oración de Jeremías, de ídem.
 Borrador de una lamentación del sábado, de ídem.
 Villancico a 5 al Nacimiento con violines, de ídem.
 Otro a 3 al Nacimiento con violines y bajo, de ídem.
 Otro a 8 al Nacimiento del mismo Maestro.

Otro a 8 de tonadilla, de ídem.
 Un borrador del Dixit Dominus, de ídem.
 Motete a 8 con violines para Confesor Pontífice y no Pontífice, del propio autor.
 Otro a 8 con solo acompañamiento, de ídem.
 Lamentación sola de la feria 5ª con violines, trompas y bajo, de ídem.
 Miserere a 8 al Santísimo Cristo, sin autor.
 Lamentación a 8 del sábado con violines y flautas, de Martín.
 Otra a 8 de la feria 6ª con violines y oboes, de ídem.
 La 1ª de la feria 5ª a 8 con violines y clarines, de ídem.
 Miserere a 8. con violines y trompas, de ídem.
 Otro a 8 en 4 coros con violines del mismo.
 Otro a 8 con violines, trompas y flautas, del mismo.
 Dixit Dominus con oboes y órgano, de Gamiz.
 Laetatus sum a 8 con violines y oboes, de San Juan.
 Rondó por Giménez.
 Laetatus sum a 8 de Martín.
 Lamentación a solo con violines y flautas.
 Cuatro al Santísimo con violines y trompas, de Martín.
 Cantada al Santísimo, de ídem.
 Villancico a 4 con violines, de ídem.
 Otro a 4 al Santísimo con violines del mismo.
 Otro a 4 al mismo asunto, el propio autor.
 Dúo al Santísimo con violines, de ídem.
 Villancico a 4 al Santísimo con violines de ídem.
 Otro dúo al Santísimo con violines del mismo.
 Villancico a 4 al Santísimo con violines de ídem.
 Un cuatro con órgano a San Juan de Sahagún, de ídem.
 Villancico a 5. al Nacimiento, de ídem.
 Otro a 6 con tonadilla a los Reyes, de ídem.
 Otro a 8 a los Reyes, de ídem.
 Lamentación sola del sábado con violines de ídem.
 Otra de la feria 6ª también con violines, de ídem.
 La 2ª de la feria 6ª con sordinas y violines de ídem.
 Otra sola del Sábado con violines el mismo.
 Villancico de calenda a 8 con violines y trompas de ídem.
 Villancico con tonadilla a 8 al Nacimiento con violines de ídem.
 Lamentación sola de la feria 6ª con violines de ídem.
 Otra a dúo con flautas y violín del mismo.
 Villancico a 8 de vísperas con violines y trompas, de ídem.
 Otro a 8 para los Santos Reyes, del mismo.
 Otro a 4 al Santísimo del mismo Maestro.
 Pastorela a 8 al Nacimiento de ídem.
 Seis villancicos a 8 a la Asunción, de ídem.
 Un cuatro con violines y acompañamiento, sin autor.
 Otro al Santísimo con violines y trompas de Martín.
 Villancico con violines y acompañamiento a 8 de ídem.
 Otro a 8 al Nacimiento con violines de ídem.
 Misa Pange lingua.
 Villancico a 8 de calenda, con violines y trompas de Martín.
 Otros tres a 4 al Santísimo con violines, de ídem.
 Un cuatro al Santísimo con violines de éste mismo autor.
 Villancico a 8 al Santísimo con violines y trompas de ídem.
 Un cuatro al Santísimo con violines y clarines, de ídem.
 Laetatus sum a 8 del Maestro San Juan.
 Dixit Dominus a 8 con violines, órgano obligado y bajo.
 Villancico a 4 con violines y bajo.
 Otro sin borrador a 8 con violines.
 Ave Regina a 4 sin autor.
 Beatus vir a 8 con violines trompas y bajo.
 Laetatus sum a 8 con violines del Maestro Prats.

Lauda Jerusalem a 8 con violines y trompas, de ídem.
 Lamentación 3ª de la feria 5ª de ídem.
 Otra de la misma feria de ídem.
 Misa a 8 a la breve, del mismo.
 Lamentación 2ª para la feria 6ª de Prats.
 Misa sin violín 1º de Almeyda.
 Lauda Jerusalem a 6 de Reynoso.
 Lamentación a solo de Almeida.
 Laetatus sum a 8 con violines oboes y trompas de ídem.
 Cuatro al Santísimo, del mismo.
 Aria a los Santos Inocentes.
 Lauda Jerusalem a solo sin autor.
 Lamentación 3ª de la feria 4ª a solo, ídem.
 Misa a 5 de Almeyda.
 Un credo, con violines, trompas y bajo, sin autor.
 Salve a solo, con violines, trompas y bajo de Mayo.
 Lamentación 3ª de feria 4ª a solo.
 Mirabilia a 8 con violines, oboes y trompas.
 Lamentación a solo con violines, clarines y trompas.
 Miserere a 4 sin autor.
 Lamentación a solo para la feria 6ª con violines sin autor.
 Beatus vir a 8 con violines y acompañamiento ídem.
 Misa a cuatro voces sobre el himno Quem terra pontus, del Maestro Junca.
 Otra del mismo sobre Salve santa parem.
 Borrador de un villancico de calenda de Almeyda.
 Motete a 8 a canto de órgano.
 Otro a 5 al Santísimo del Maestro Micieces.
 Villancico a 8 con violines y bajo.
 Otro a 8 con ídem ídem.
 Salve con violines.
 Un cuatro con violines y flautas.

Todos los papeles y dos libros de música hasta aquí inventariados, se hallaban en casa del señor Maestro don Manuel Doyagüe y de su orden me fueron entregados con expresión de que algunos son de su propiedad y los cede y dona a la Iglesia.

En el archivo de la capilla de San Antonio se han inventariado, y quedan a cargo del Obrero Mayor los siguientes.

Un libro de misas de atril del Maestro Vivanco.
 Otro encarnado también de misas de atril.
 Otro de Vexilla y Pasiones.
 Otro de Magnificat.
 Otro de oficio de difuntos.
 Otro grande de motetes.
 Otro de las misas de Predestini.
 Otro del mismo autor está en el coro.
 Un motete a 8 de Pasión por Torres, en tablillas.
 Un facistol para violonchelo.
 Dos cuadernos para contrabajo en pergamino.

Recibió así mismo el infrascrito las llaves del archivo de música, llenos casi todos sus cajones de papeles de música antigua, que no se han inventariado por operación larga y excusada, según así lo acordó el Cabildo en el ordinario de ayer, relevando de toda responsabilidad a dicho Maestro de Capilla por lo tocante a los papeles compuestos por otros profesores. Salamanca 6 de Mayo de 1841.

El Obrero mayor

Ángel Bretón

Benito Ramón Losada

Los anteriores papeles, libros y los Pasionarios con los pasillos, quedan según lo acordado por el Cabildo, a cargo del señor Borreguero que firma su recibo. Salamanca 6 de Marzo de 1843.

Benito Ramón Losada

José Carlos Borreguero

Los papeles, libros y pasionarios contenidos en el anterior inventario los ha entregado el Señor Prebendado don José Carlos Borreguero al Señor canónigo don José Álvarez Neyra, Obrero mayor de esta Santa Iglesia conforme a lo acordado por el Cabildo en el ordinario de 23 del actual. Y para que conste, lo firma su señoría y yo el infrascrito pro Secretario Capitular. Salamanca. 24 de Marzo de 1846.

Doctor Don José Álvarez Neyra

Doctor José de Colsa

Inventario de papeles antiguos de música, entregados por el señor maestro de Capilla de orden del Ilustre Cabildo.

Documento 55. Inventario de la música entregada por los testamentarios de Doyagüe al fallecimiento de éste

Inventario de los papeles de música entregados por la testamentaria del señor maestro de capilla Doyague [E:SA: Alac. 4, lg. 1, nº 6].

Año de 1843.

Copia del inventario de papeles de música entregados por la testamentaria del señor maestro de capilla Doyagüe a la comisión del Cabildo, que por su acuerdo ha colocado en un archivo determinado al efecto en la Iglesia bajo la custodia y responsabilidad del señor don José Borreguero maestro director de canto.

Misas

Misa de La mayor a toda orquesta, y con órgano de Doyagüe [MD 2].

Misa de Befá, con ídem ídem del mismo autor [MD 1].

Otra de Elafa con instrumental, del propio maestro [MD 4].

Misa grande por Sol con instrumental y órgano obligado, del mismo [MD 3].

Otra a 4 por Si 3ª menor con ídem, pero incompleta solo con Kyries y Gloria [MD 5].

Otra a 4 por Do, del mismo autor [MD 13].

Misa sin instrumental con órgano duplicado por el Maestro Aranaz.

Otra de La 3ª menor con orquesta y órgano duplicado del Maestro Almeyda.

Otra a 4 por Fa 3ª menor, con órgano solo de Aranaz.

Otra a 8 del Maestro Capitán.

Otra con violines y clarines del Maestro Menéndez.

Otra a 4 y a 8 con violines y trompas de García Pacheco.

Otra a 5 con instrumental de Maestro Almeyda.

Otra á 4 con violines del Maestro García.

Kyries, Gloria y Credo con violines y trompas de Ángeles.

Misa a 8 con instrumental sin autor.

Misa pastoril a 8 con instrumental de Balius.

Otra, Veni Sponsa Christi.

Introito de la Santísima Trinidad.

Misa a 8 con orquesta del Maestro Aranaz.

Salmos de vísperas y completas

El Magnificat grande por Elafa de Doyague [MD 71].

Dixit Dominus a 8 por Sol y con instrumental del mismo [MD 47].

Credidi a 8 por Befá, con ídem de ídem [MD 54].

Lauda Jerusalem por Sol a 5, con órgano obligado, del mismo [MD 52].

Laetatus 5 por Re 3ª mayor con instrumental del mismo autor [MD 51].

Dixit Dominus a 5 por Fa con instrumental y órgano solo del mismo [MD 46].

Beatus vir a 5 por Do con instrumental del propio autor [MD 48].

Beatus vir por Do 3ª menor a 8 con ídem de ídem [MD 49].

Laudate Dominum a 8 con violines y acompañamiento de ídem [MD 50].

Domine Dominus noster a 8 con instrumental del citado autor [MD 59-1].

Domini est terra a 8 con ídem del mismo [MD 60].

Dixit Dominus a 8 con ídem de ídem [MD 47].

Magnificat a 8 del mismo Maestro [MD 72].

Dixit Dominus a 8 con instrumental por Borreguero.

Dixit Dominus a 6 con ídem de Ángeles.

Magnificat a tres tiple con instrumental de García.

Magnificat a 8 con ídem de Almeyda.
 Lauda Jerusalem con instrumental del mismo.
 Vísperas a 5 con ídem de Almeyda.
 Beatus vir a 8 con violines del Maestro Martín.
 Lauda Jerusalem a 8 con violines, del mismo.
 Dixit Dominus a 8 con instrumental de Almeyda.
 Dixit Dominus, Laudate y Magnificat de Martín.
 Credidi a 8 con instrumental, sin autor.
 Dixit Dominus a 8 con instrumental de García.
 Laetatus a 5 con violines del mismo.
 Vísperas a 8 con instrumental del Maestro Almeyda.
 Completas a 8 con acompañamiento del Maestro Yanguas.
 Magnificat a 8 con instrumental de Molina.
 Magnificat a 6 con ídem de Llorente.

Salmos de nona

Primero y tercer salmo con instrumental y órgano obligado del Maestro Doyagüe [MD 57 y 58].
 Mirabilia a 8 con instrumental del Maestro Martín.
 Primero y tercer salmo de Nona también con instrumental, del mismo autor.

Semana Santa

Nueve lamentaciones con el Benedictus [MD 100]; tres misereres de Elafa [probablemente MD 62, 63 y 68], y otro por Fa [MD 63] del Maestro Doyague.
 Otro Miserere a 8 por Elafa, con instrumental del mismo [MD 61].
 Otro a 4 con flautas y bajones del propio autor [MD 65].
 La 2ª lamentación del jueves para tenor, del mismo [No se conserva].
 Motete a 4 para el dicho día, Sepulcro Domino, del mismo [No se conserva].
 Adjuva nos, para el día de Ceniza a 7, sin autor.
 Motete de Pasión a 8 del Maestro Torres.
 Miserere con violines y trompas de García.
 Otro a 8 con instrumental del Maestro Prats.
 Lamentación 2ª del jueves para tenor, con ídem de Ángeles.
 La 2ª del miércoles para contralto de Balias.
 La 3ª del jueves para bajo, sin autor.
 Otra para el mismo día y la propia voz, también anónima.
 La 3ª del viernes para bajo de Ángeles.
 La 3ª del miércoles a 5 del Maestro Blanco.
 La 3ª del miércoles sin autor.
 La 2ª del viernes para bajo, ídem.
 La 2ª del jueves para contralto, ídem.
 La 1ª del jueves para bajo, ídem.
 La 1ª del jueves a 8 de Aranaz.
 La 3ª del miércoles de contralto por el Maestro Doyagüe [MD 25].
 Benedictus y Christus factus est a 4 del Maestro Prats.

Oficio de difuntos

El invitatorio y salmo del oficio de difuntos con instrumental del Maestro Doyagüe [MD 14 y 15].

Parce mihi a 8 con instrumental del mismo [MD 16].
 Taedet y Manus tuae, con instrumental del mismo [MD 18 y 19].
 Motete, Peccantem, a 4 con violines del mismo [MD 21].
 2ª lección del oficio, a 8 con acompañamiento del mismo [MD 18].
 Misa de Réquiem con instrumental del mismo autor [MD 20].
 Motete, Hei mihi, a 4 con acompañamiento del mismo.
 Otro, Libera me Domine, a 8 de don Juan Martín.
 Parce mihi a 8 con violines, sin autor.
 Otro a 8 del Maestro Yanguas.

Te Deum.

Te Deum por Re a 8. con instrumental y órgano obligado del Maestro Doyague [MD 44].
 Otro a 8 por Do con orquesta de Terradellas.
 Otro a 8 por Re 3ª mayor con ídem de Llorente.

Otro a 4 por La 3ª menor, concertado, con violines.

Salves, secuencias y ofertorios

Salve a 4 del Maestro Martín.
Otro a 8 del Maestro Durón.
Otro a 4 y 8 con violines del Maestro Aranaz.
Otro a 6 con violines y trompas del Maestro Prats.
Otra a 8 con instrumental del Maestro García.
Regina caeli a 8 con violines del Maestro Martín.
Secuencia para Pentecostés a 8 con violines de Doyagüe [MD 91].
Otra para Corpus a 8 con instrumental del mismo [MD 90].
Genitori a 8 por Re con violines del mismo [MD 39].
Otro por Do a 8 con instrumental del propio autor [MD 40].
Otro a 4 y por Do con instrumental y flauta obligada, de ídem [MD 41].
Ofertorio para la festividad de San Juan, del mismo [MD 97].
Otro para la de Reyes con violines y órgano del mismo [MD 89].
Otro para Resurrección con violines y órgano obligado de ídem [MD 102].
Otro para el día de Santiago con ídem, ídem, de ídem [MD 98].
Otro para Pentecostés a 8 con violines, sin autor.
Otro para la Asunción a 8 con órgano obligado de Doyagüe [MD 94].
Dos secuencias con violines y órgano sin autor.

Arias

Cuatro arias unidas al Santísimo para diferentes voces del Maestro Doyagüe.
Otra al Santísimo de tenor con instrumental del mismo [MD 251].
Otra al Santísimo para la misma voz por el mismo [MD 238].
Otra igual a las dos anteriores por el propio autor [MD 265].
Otra al Santísimo con violines, fagotes y trompas, de ídem [MD 259].
Otra al Nacimiento, con instrumental del mismo.
Otra de tenor para los Santos Reyes del mismo. [MD 231?]
Otra al Santísimo por el mismo.
Otras dos al Santísimo, para bajo y con instrumental del mismo.
Otra a los Reyes para contralto, obra del propio autor [MD 233?].
Otra al mismo misterio, y para la misma voz, del mismo.
Dos de tiple al Santísimo por el mismo.
Otra de tiple a los Reyes, por ídem [MD 232].
Tres de tiple al Santísimo por dicho autor.
Dos de bajo y contralto al Santísimo, por el mismo [MD 242, 235?].
Otra a la Asunción para bajo por ídem [MD 290].
Otra a la Asunción para tiple por el mismo.
Otra al Santísimo de don Domingo Arquimbau.

Villancicos.

Villancico a 8 a la Asunción con instrumental por Doyagüe.
Motete que se canta en la Capilla de los Agravios, por el mismo [No se conserva].
Otro a 4 al Santísimo por La 3ª menor, con instrumental de ídem [MD 192?].
Un cuatro al Santísimo por Elafa con ídem, de ídem [MD 184].
Otro cuatro por Fa con instrumental del mismo.
Otro por Befá, del mismo autor [MD 186].
Otro al Santísimo por Elafa con instrumental del mismo.
Villancico a los Reyes a 8 con instrumental de ídem.
Otro al Nacimiento a 8 con ídem, de ídem.
Otro a los Reyes a 8 con ídem de ídem.
Otro al Nacimiento, del mismo autor.
Cuatro a los Reyes, con instrumental del mismo.
Dos a 7 y a 8 con instrumental del mismo.
Otro a 8 para la Adoración de los Reyes por ídem.
Otro a 8 de pastorela por el mismo.
Otro de pastorela a los Reyes por ídem.
Cuatro más de pastorela por el mismo.
Otro a la Asunción a 8 con instrumental por ídem.

Otros dos a los Reyes por el mismo.
 Otros dos al Santísimo por el mismo.
 Otro a 8 con instrumental por el mismo.
 Cuatro más a la Asunción, obra del propio autor.
 Copla suelta a dos tiple por el mismo.
 Otro villancico a 8 al Santísimo por ídem.
 Otro a la Asunción por el mismo.
 Otro al Santísimo con violines y trompas por ídem.
 Otro al Nacimiento con instrumental por el mismo.
 Cinco de pastorela por el mismo.
 Cuatro de calenda por el mismo.
 Tres al Nacimiento del mismo Maestro.
 Motete al Nacimiento a 4 con orquesta, de ídem.
 Otro al Santísimo a 8 con acompañamiento y órgano, del mismo.
 Otro a 8 a San Juan con violines, de Martín.
 Otro a 8 para Pentecostés con acompañamiento de Micieces.
 Villancico de Calenda a 8 con orquesta de Ángeles.
 Otro de Calenda a 8 con ídem, sin autor.
 Otro a 8 con instrumental de Ángeles.
 Otro a 7 al Nacimiento, sin autor.
 Otro a 6 a los Inocentes, de Ángeles.
 Otros dos a los Inocentes, sin autor.
 Otro a 4 con violines flautas y trompas del Maestro Olivares.
 Otro a 6 para los Inocentes con violines y orquesta, del mismo.
 Motete a 4 para Rogativa, Usquequo, con violines de Doyagüe [MD 101].
 Motete de Calenda con instrumental sin autor.
 Otro al Patrocinio de Nuestra Señora a 8 del Maestro Vargas.

Cuyos papeles, y cualesquiera otros que le entregue la testamentaria del señor Doyagüe, y que se anotarán a continuación, quedan en el archivo inmediato a la Contaduría bajo la custodia y responsabilidad del señor don José Borreguero, que firma su recibo. Salamanca 10 de Febrero de 1843.

Benito Ramón Losada (rubricado) José Carlos Borreguero (rubricado)
 Comprobado por el Cabildo
 Francisco de Olivares (rubricado)

En cumplimiento de lo acordado por el Cabildo en el ordinario de 23 del actual, el Señor Prebendado don José Carlos Borreguero, ha entregado al señor canónigo don José Álvarez Neyra, obrero mayor, todos los papeles que comprende el anterior inventario; y para que conste lo firma Señores y yo el infrascrito pro Secretario Capitular. Salamanca 24 de Marzo de 1846.

Doctor don José Álvarez Neyra Doctor José de Colsa

Documento 56. Inventario de Manuel Astudillo (1868)

Obras de música que entrega en 2 de marzo de 1868 el Sr. D. Manuel Astudillo, director interino de la capilla de música de esta Santa Basílica Catedral [E:SA: Alac. 4, lg.1, nº10]

Primeramente el Adjuvanos a cuatro voces, con bajón y partitura.
 Ítem un motete de pasión a cuatro voces, con orquesta, partitura y órgano solo
 Ítem Vexilla y Magnificat a cuatro con acompañamiento y partitura.
 Ítem Benedictus a fabordón, a cuatro y a ocho con acompañamiento y partitura, y Christus factus a cuatro con acompañamiento de piano.
 Ítem motete *Sepulto Domino* a cuatro y bajón.
 Ítem lamentación 1ª del miércoles a cuatro y a ocho con orquesta y partitura del Sr. Olivares.
 Ítem otra de ídem a ídem ídem, con orquesta, partitura y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 22].
 Ítem otra ídem 2ª de ídem a solo de tiple con orquesta, partituras y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 23].
 Ítem otra ídem 3ª de ídem para bajo con orquesta del Sr. Doyagüe [MD 24].
 Ítem otra ídem de ídem para contralto con orquesta y acompañamiento de piano del Sr. Doyagüe [MD 25].

Ítem otra de ídem de ídem para ídem con orquesta, partitura y piano obligado del Sr. Doyagüe [MD 26].

Ítem otra ídem 1ª del jueves, a cuatro y a ocho con orquesta y partitura del Sr. Borreguero.

Ítem otra ídem de ídem con orquesta, partitura y piano solo del Españolito.

Ítem otra 2ª de ídem para contralto con orquesta, partituras y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 29].

Ítem otra 3ª de ídem para tenor con orquesta, partitura y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 31].

Ítem otra 1ª del viernes a cuatro y a ocho con orquesta, partitura y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 35].

Ítem otra 2ª de ídem para tenor, con orquesta pequeña del Sr. Doyagüe [Se conserva una pieza de este tipo para bajo, MD 36, no para tenor]

Ítem otra ídem de ídem a dúo de dos tiples y de contralto y tenor con orquesta, partitura y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 37].

Ítem otra 3ª de ídem para tenor con orquesta, partitura y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 38].

Ítem nueve instrumentos de clarinetes, oboes y violonchelo que pertenecen a las anteriores lamentaciones y están separados para evitar confusiones.

Ítem la *Tota pulcra* a dúo de tiples, con acompañamiento del Sr. Aranaz.

Ítem un miserere a cuatro y a ocho, con orquesta, partitura y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 65?].

Ítem otro a ídem ídem en Mi bemol con orquesta, del Sr. Doyagüe [MD 64].

Ítem otro a cuatro y a ocho en Fa, con orquesta y piano solo del Sr. Doyagüe [MD 63].

Ítem otro a ídem ídem en Mi bemol con orquesta, del Sr. Doyagüe [¿MD 62?].

Ítem otro a ídem ídem con orquesta y partitura del Sr. Borreguero.

Ítem un Te Deum a cuatro y a ocho con orquesta y órgano obligado del Sr. Doyagüe [MD 44].

Ítem otro ídem a ídem ídem con orquesta solo del Sr. Llorente.

Ítem un salmo de la Nona (Mirabilia) a cuatro y a ocho, con órgano obligado y solo, sin partitura del Sr. Doyagüe [MD 57].

Ítem salmo 3º de la Nona (Principes) a ídem ídem con orquesta, órgano obligado y solo del Sr. Doyagüe [MD 58].

Ítem un Dixit Dominus a cinco con orquesta y órgano del Sr. Doyagüe [MD 46].

Ítem otro ídem a cuatro y a ocho con orquesta, órgano obligado y partitura del Sr. Nadal.

Ítem Beatus vir a ídem ídem con orquesta y órgano obligado del Sr. Nadal.

Ítem Credidi a ocho con orquesta y órgano solo del Sr. Doyagüe [MD 54].

Ítem Laetatus a cinco con orquesta y sin órgano solo del Sr. Doyagüe, este salmo lo recibió en los mismos términos [MD 51].

Ítem Lauda Ierusalem a cinco para contralto con orquesta, órgano obligado y órgano solo del Sr. Doyagüe [MD 52].

Ítem otro ídem a ocho con violines y acompañamiento del Sr. D. Juan Martín.

Ítem Magnificat a ocho con orquesta y órgano obligado del Sr. Doyagüe [MD 71].

Ítem otro ídem a ocho con orquesta y órgano solo del Sr. Doyagüe [MD 72].

Ítem otro ídem a cuatro y a ocho con orquesta, sin nombre de autor.

Ítem otro ídem a seis con pequeña orquesta del Sr. Llorente.

Ítem lección 2ª de Difuntos a cuatro y a ocho, acompañamiento y partitura, sin nombre de autor.

Ítem Oficio de Difuntos a cuatro y a ocho con el primer salmo, con orquesta y partitura del Sr. Doyagüe [MD 14, 15].

Ítem Lección 1ª de Difuntos, a ocho con orquesta y partitura del Sr. Doyagüe [MD 16].

Ítem Lecciones 2ª y 3ª de ídem a ídem con ídem ídem de ídem [MD 17, 18].

Ítem Misa de Difuntos a 8 con ídem ídem de ídem [MD 20].

Ítem. Misa grande a 4 y a 8 con orquesta, órgano obligado y partituras de ídem [MD 3].

Ítem Misa en Mi bemol, a 4 y a 8, con orquesta, partituras y órgano solo de ídem [MD 4].

Ítem Otra en La mayor a ídem ídem con ídem, ídem, ídem de ídem [MD 2].

Ítem Otra en Si bemol a ídem ídem, con orquesta, partitura y órgano solo de ídem [MD 1].

Ítem. Otra en Re a 4 y a 8 con solo orquesta [MD 5].

Ítem. Otra en ídem a ídem ídem con orquesta, partitura y órgano solo del Sr. Olivares.

Ítem. Otra en Sol a ídem ídem con orquesta y partitura del Sr. Olivares.

Ítem. La misma misa anterior a 4 voces con órgano y partitura.

Ítem. Otra Misa en Fa, titulada la de S. Boal a 4 y a 8 con orquesta, partitura y órgano solo del Sr. Aranaz.

Ítem. Otra en Sol a 4 y a 8 con orquesta, partitura y órgano solo del Sr. Aranaz.

Ítem. Otra en Sol a ídem ídem, con orquesta, partitura y órgano solo y otra partitura con voces y órgano del Sr. Borreguero.

Ítem. Otra en Do a 4 y a 8 con orquesta y órgano obligado del Sr. Almeida.

Ítem. Otra en Si bemol, a 4 y a 8, con orquesta, partitura y órgano obligado del Sr. Eslava.

Villancico al Santísimo a 4 en Mi bemol, con orquesta y sin partitura, del Sr. Doyagüe [MD 184].

Ítem. Otro en Mi bemol, a ídem, con orquesta y órgano obligado sin partitura de ídem.

Ítem. Otro en Fa, a ídem con orquesta, partitura y órgano obligado de ídem.

Ítem. Otro en Si bemol, a ídem, con orquesta, órgano obligado y sin partitura de ídem.

Panis Angelicus a 5 con orquesta y partitura del Sr. García Argudo.

Ofertorio en Do a 4 y 8, con orquesta, partitura y órgano obligado de D. Pedro Sánchez.

Otro en Re a ídem ídem con orquesta. Órgano obligado, solo y sin partitura del Sr. Doyagüe.

Otro en Do a ídem ídem con orquesta, órgano obligado y solo y sin partitura de ídem, dos violines y bajo.

Otro en Re a ídem ídem con orquesta, órgano obligado y solo, sin partitura de ídem.

Otro a 8 en Re, con orquesta pequeña, órgano obligado y solo del Sr. Doyagüe [MD 97].

Un aria de contralto en Do con orquesta y sin partitura de ídem.

Otra en Si bemol para tenor con orquesta sola del Sr. Doyagüe.

Otra en Do para ídem con orquesta sola de ídem.

Otra en Mi bemol para bajo, con orquesta sola de ídem.

Otra en Re para ídem, con orquesta pequeña de ídem.

Otra en Sol para ídem con orquesta sola de ídem.

Genitori en Re a 4 y a 8, con orquesta y órgano solo del Sr. Doyagüe [MD 39].

Otro en Do a ídem ídem con orquesta y órgano obligado de ídem [MD 40].

Otro en ídem a 4 con orquesta de ídem [MD 41 o 42].

Oficio del Pilar impreso [No se conserva].

Compleatas a 4 y a 8, con órgano obligado, tres partituras y versos y antifona del Sr. Aranaz.

Salve Regina Caeli a seis con orquesta y partitura del Sr. Nadal.

Otra a 4 y a 8 con orquesta y partitura del Sr. Sancho.

Gozos a S. Roque a 4 con orquesta y partitura del Sr. Borreguero.

Villancico pastorela en Fa a 5 con orquesta sola del Sr. Doyagüe [MD 121].

Otro en ídem a 8 con orquesta, partitura y órgano obligado de ídem.

Otro en Mi bemol a 4 y a 8 con orquesta y partitura de ídem.

Terceto a los Santos Reyes en Mi bemol, con orquesta y partitura de ídem [MD 158].

Villancico a ídem y a 4 y a 8, con orquesta y partitura del Sr. Borreguero.

Otro en Re a 4 y a 8 con orquesta y partitura del Sr. Borreguero.

Otro en Fa a 6 con ídem ídem del Sr. Doyagüe

Otro ídem a 4 y a 8 con ídem ídem del Sr. Olivares.

Otro en Re a 4 con ídem ídem del Sr. Borreguero.

Otro en Sol a 4 y a 8, con ídem ídem del Sr. Doyagüe.

Otro en ídem a cinco con ídem ídem del Sr. Borreguero.

Otro en Si bemol a ídem con ídem ídem del Sr. Doyagüe.

Una batuta

Libros de canto de órgano = el de Misas, el de Vísperas Solemnes, el de Motetes u ofertorios, el de Difuntos, y el de las Pasiones.

Un facistol del violonchelo.

Tres libros de las pasiones y tres libretes de pasillos de las mismas.

Una llave del cajón de los libros de canto de órgano.

Documento 57. Inventario de Miguel Echeverría

Inventario de los papeles que, pertenecientes a la Santa Basílica Catedral de Salamanca, están en poder de D. Miguel Echeverría y Arregui, maestro de capilla que fue de dicha Santa Iglesia y en la actualidad beneficiado de la Metropolitana de Burgos [E:SA: Sig: Alac. 4, lg.1, nº8].

1ª. Misa grande en Sol mayor del Sr. Doyagüe con partitura en pasta, órgano obligado y papeles de orquesta y voces [MD 3].

2ª. Otra id. en Mi bemol del mismo autor, con partitura, voces y orquesta y órgano para cuando no la haya [MD 4].

- 3ª. Otra id. en La mayor, con los mismos papeles que la anterior [MD 2].
- 4ª. Otra id. en Si bemol, con los mismos papeles que la anterior [MD 1].
- 5ª. Otra en Si menor, con orquesta y voces y bajo numerado para el órgano MD 5].
- 6ª. Otra id. del señor Olivares en Re, con partitura, orquesta y órgano para cuando no la haya.
- 7ª. Otra id. en Sol con id. y reducción de órgano.
- 8ª. Otra id. en Sol del Sr. Borreguero con id. y reducción de órgano.
- 9ª. Otra en La menor del Sr. Almeida, con orquesta, voces y acompañamiento de órgano y reducción de órgano; no tiene partituras.
- 10ª. Otra en Sol mayor del Sr. Aranaz con partitura, voces, orquesta como duplicado, dos reducciones de órgano, una en el tono y otra en fa.
11. Otra id. en Fa, titulada “Misa de S. Boal”, partitura, orquesta, voces y reducción de orquesta.
12. Otra id. en Sol menor del Sr. Eslava a ocho voces, partitura, orquesta y órgano obligado.
13. Primera lamentación del miércoles del Sr. Doyagüe, en Mi bemol, a cuatro y a ocho, partitura, orquesta, voces y reducción de órgano [MD 22].
14. Primera del mismo día del Sr. Olivares en Mi bemol a cuatro y a ocho con partitura, orquesta, voces y dos reducciones de piano y armonium, hecha en el año de 1873.
15. Segunda lamentación del miércoles del Sr. Doyagüe en Mi bemol a solo de tiple, partitura, orquesta y reducción de piano [MD 23].
16. Tercera del mismo día de id en Mi bemol a solo de contralto, partitura, orquesta y reducción de piano [MD 25].
17. Tercera lamentación del miércoles del Sr. Doyagüe en Do menor, a solo de contralto, orquesta y acompañamiento [MD 26].
18. Ídem, ídem, ídem en Fa, de autor desconocido a solo de bajo, orquesta y acompañamiento.
19. Primera lamentación del jueves del Sr. García, “Españoleto”, en Do menor, a cuatro y a ocho, partitura, orquesta, piano y reducción de órgano.
20. Ídem ídem del Sr. Borreguero, en Re menor, a cuatro y a ocho, partitura, orquesta y bajo numerado para el órgano.
21. Segunda de ídem del Sr. Doyagüe, en Mi bemol, a solo de contralto, partitura, orquesta y reducción de piano [MD 29].
22. Tercera de ídem en Mi bemol a solo de tenor, partitura, orquesta y reducción a piano [MD 31].
23. Primera del viernes del Sr. Doyagüe en Fa menor, a cuatro y a ocho, partitura, orquesta y reducción de piano [MD 35].
24. Segunda del mismo en Mi bemol a dúo de tiple, partitura, orquesta y reducción de piano [MD 37].
25. Tercera del mismo en Fa menor a solo de tenor, partitura, orquesta y reducción de piano [MD 38].
26. Miserere en Mi bemol del Sr. Doyagüe, a cuatro y a ocho, partitura, orquesta y reducción de piano [MD 64].
27. Otro del mismo en iguales condiciones que el anterior [¿MD 61?].
28. Otro del mismo en Mi bemol, orquesta, voces y bajo numerado para el órgano [¿MD 68?].
29. Otro en Fa a cuatro y a ocho, orquesta, voces y reducción de piano y sin partitura [MD 63].
30. Otro del Sr. Borreguero en Do menor a cuatro y a ocho, partitura y orquesta.
31. Motete “Sepulto Domino” de autor desconocido, se canta al colocar el Santísimo en el monumento.
32. Benedictus y Christus factus del Sr. Prats, para los tres días de Tinieblas.
33. Vexilla a cuatro voces con Magnificat del primer tono a dos coros.
34. Aduvanos para el Miércoles de Ceniza del Sr. Olivares, a cuatro con acompañamiento de bajón y partitura.
35. Motete de pasión al Cristo de las Batallas, a cuatro, en Fa menor, del Sr. Doyagüe, partitura, violines, trompas y reducción a órgano [MD 101].
36. Aria de bajo en Fa del Sr. Borreguero, partitura y orquesta.
37. Aria de tenor en Mi bemol del mismo con ídem ídem.
38. Otra en Do del mismo, de contralto con ídem ídem.
39. Otra en Re menor de contralto con ídem ídem.
40. Otra de bajo en Re mayor del mismo con ídem ídem.
41. Otra en Si bemol de contralto con ídem ídem.
42. Otra de tenor en Do mayor del Sr. Doyagüe con ídem ídem.
43. Otra de ídem en Si bemol del mismo, orquesta sola.
44. Otra de contralto en Do mayor del mismo, partitura y orquesta.

45. Otra de bajo en Mi bemol del mismo, con violines, oboes y trompas y acompañamiento, sin partitura.
46. Otra de bajo en Sol mayor del mismo, violines, oboes y trompas, sin partitura.
47. Otra de bajo del mismo, con violines, trompas y acompañamiento.
48. Villancico del Sr. Doyagüe en Fa a ocho y partitura y orquesta.
49. Otro del mismo en Mi bemol a cuatro con ídem ídem.
50. Otro del mismo en Si bemol a cinco con ídem ídem.
51. Otro del mismo en Mi bemol a tres con ídem ídem.
52. Otro del mismo en Sol a ocho con ídem ídem.
53. Otro del mismo en Fa a seis con ídem ídem.
54. Otro del mismo en Sol a ocho, orquesta sola.
55. Otro del Sr. Olivares a cuatro en Fa, orquesta y partitura.
56. Otro del Sr. Borreguero en Sol a cuatro con ídem ídem.
57. Otro del mismo Re (♯) a cuatro con ídem ídem.
58. Otro del Sr. Doyagüe en Si bemol, orquesta sola.
59. Ofertorio para los días de S. Juan y Reyes en Re, orquesta y órgano obligado [MD 89].
60. Otro para el día de Santiago en Do a cuatro y a ocho, violines, contrabajo y órgano [MD 98].
61. Ofertorio para el día de Resurrección en Re, a ocho, violines, contrabajo y órgano [MD 102].
62. Otro para la Circuncisión del Señor en Re, a cuatro y a ocho, violines, contrabajo y órgano obligado [MD 103].
63. Otro para el día de Pentecostés en Re a ocho, con violines, contrabajo, órgano obligado y órgano [no se conserva].
64. Motete al Santísimo Sacramento del Sr. Olivares, a cuatro, en Fa, orquesta, partitura y órgano.
65. Otro del Sr. Borreguero en Si bemol, a cuatro, orquesta y partitura.
66. Otro del mismo, a cuatro y a ocho, en La mayor, orquesta y partitura.
67. Otro del mismo en Do, a cuatro, orquesta y partitura.
68. Otro del mismo en Sol, a cuatro, orquesta y partitura.
69. Otro del Sr. Doyagüe en Fa, a cuatro, partitura y orquesta.
70. Otro del mismo en Mi bemol a cuatro, orquesta y órgano.
71. Otro del Sr. Aranaz a ocho en Re, partitura sola
72. Otro del mismo en Do menor, partitura y orquesta.
73. Otro del Sr. García a cinco en sol, violines, trompas y bajo.
74. Otro en Do a cuatro, orquesta y partitura.
75. Solo de tenor en Sol de Puccini, orquesta.
76. Motete del Sr. Doyagüe a cuatro en Si bemol, orquesta y órgano [no se conserva].
77. Otro del mismo a cuatro, orquesta y órgano [indeterminado].
78. Otro a la Virgen del Sr. Borreguero, a cuatro y a ocho, orquesta, partitura y órgano.
79. Regina Coeli del Sr. Nadal a seis en Sol, partitura y órgano.
80. Motete al Santísimo del Sr. Olivares, en Si bemol, a cuatro, partitura y órgano.
81. Otro de D. Jerónimo de los Ángeles en Mi bemol a cuatro, violines, trompas y acompañamiento.
82. Ofertorio a la Asunción, del Sr. Sánchez, partitura y orquesta.
83. Panis Angelicus de D. Plácido García, en Sol, a cinco, partitura, orquesta y órgano obligado.
84. O Salutaris Hostia a cinco en La, del Sr. Fajer, violines, voces y partitura.
85. Motete al Santísimo a cuatro voces, en Sol con orquesta y partitura.
86. Otro en La menor, orquesta y partitura.
87. Stabat Mater en Do menor de Pergolesi, a dúo de tiple y contralto, partes y partitura.
88. Motete a solo de tiple del Sr. Pisa, orquesta (falta la voz).
89. Gozos de S. Vicente de Paul en Fa del Sr. Olivares, violines, contrabajo y partitura.
90. Salve a cuatro y a ocho del Sr. Sánchez, orquesta y partitura.
91. Villancicos al Santísimo en Re por D. Jerónimo de los Ángeles, partitura sola.
92. Genitori a cuatro del Sr. Olivares en Do, a cuatro, orquesta y órgano [MD .
93. Otro en Do del Sr. Doyagüe a ocho, orquesta y órgano [MD 40].
94. Otro en Re del mismo, a ocho, orquesta y órgano [MD 39].
95. Otro en Do del mismo a cuatro, orquesta y órgano [MD 41 ó 42].
96. Otro en Re del Sr. Borreguero, a cuatro y a ocho, orquesta, órgano y partitura.
97. Villancicos a cinco en Fa del Sr. Doyagüe, orquesta.
98. Partitura de Stabat Mater de Haydn en pasta.

99. Dies irae a duo de Paragli, partitura y partes, violines y bajo.
100. Oficio y Misa de difuntos en Mi bemol por Borreguero, orquesta y partituras.
101. Aria en Re del Sr. Doyagüe, partituras.
102. Gozos a S. Roque por el Sr. Rodríguez en Re menor, orquesta y partitura.
103. Oficio de difuntos a ocho en Mi bemol del Sr. Doyagüe [MD 14].
104. Lección 2ª de difuntos a 8 con acompañamiento de bajón en Sol menor del Sr. Doyagüe, partitura y partes [no se conserva].
105. Hei mihi motete de difuntos a 4 voces y acompañamiento.
106. Misa grande de difuntos por Mozart partitura, orquesta y voces.
107. Villancicos a cuatro al Santísimo por D. Jerónimo de los Ángeles, partitura y orquesta.
108. Villancicos a la Virgen por el Sr. Olivares, una partitura pequeña.
109. Lección 1ª de difuntos por el Sr. Serra a 8, partitura sola.
110. Te Deum a 4 y a 8 del Sr. Doyagüe en Re mayor, partitura en pasta, orquesta y órgano obligado [MD 44].
111. Otro del Sr. Llorente a cuatro y ocho en Re mayor, partitura y orquesta.
112. Dixit Dominus del Sr. Doyagüe en Fa, a 5 voces, obligado de tenor, partitura, orquesta y reducción de órgano [MD 46].
113. Otro del Sr. Nadal en Re, a 4 y a 8, orquesta y órgano obligado.
114. Beatus vir del mismo en Re, a 4 y a 8, orquesta y órgano obligado.
115. Laetatus del Sr. Doyagüe en Re, a 5 voces, obligado de tenor, partitura y orquesta [MD 51].
116. Lauda Jerusalem del mismo en Sol a 5 voces y obligado de contralto, partitura, orquesta y reducción de órgano [MD 52].
117. Credidi del mismo en Si bemol, a ocho, partitura, orquesta y reducción de órgano [MD 54].
118. Magnificat en Mi bemol a ocho del mismo, partitura, orquesta y órgano obligado [MD 71].
119. Otro del mismo en Re, a ocho, partitura, orquesta y reducción de órgano [MD 72].
120. Otro de autor desconocido en Mi bemol, a 4 y a 8, violines, oboes, trompas, bajo numerado, sin partitura.
121. Mirabilia del Sr. Doyagüe en Re, a 4 y a 8, partitura, orquesta, órgano obligado y reducción de órgano [MD 57].
122. Principes: del mismo en Do, a 4 y a 8, con los mismos papeles que el anterior [MD 58].
123. Magnificat a 6 con violines, trompas y bajo del Sr. Llorente, sin partitura y con bajo numerado en La menor.
124. Dixit Dominus a cinco con violines, oboes, trompas y órgano, bajo numerado, del Sr. Aranaz, en Sol mayor.
125. Motete “O Sacrum convivium” a 4, con violines, viola, trompas y bajo en Do menor, del Sr. Llorente y Sola.
126. Partitura de un motete a voces solas, Domine Iesu Crhiste qui hora diei.
127. Partitura de la secuencia de la Resurrección del Señor, a 6, en Sol sin orquesta, de autor desconocido, lo mismo que el anterior.
128. Dixit a una voz y bajo en Sol, autor desconocido.
129. Partitura de una secuencia de difuntos en Mi bemol de autor desconocido.
130. Partitura de un miserere a 8, sólo voces, en Re menor.
131. Voces en partitura a 4 para la festividad de la Asunción.
132. Villancico a cuatro voces al Santísimo *La gracia y la dulzura* en La mayor, con orquesta y reducción de órgano, sin partitura, del Sr. Doyagüe [MD 183].
133. Motete a cuatro voces *Tota pulcra est Maria*, en Re menor, sin partitura, de Reinoso.
134. Oficio propio de la Santísima Virgen del Pilar.
135. Invitatorio de difuntos a 8, con violines y trompas, autor desconocido.
136. Dos cuadernos de canto de órgano para bajo y otro explicación del canto de órgano.
137. *Tota pulcra* a dúo, maestro Aranaz, dos ejemplares.

Éstas son las obras pertenecientes a la Santa Basílica Catedral y que han estado en poder de D. Miguel Echeverría, maestro de capilla de la misma hasta el día 4 de diciembre de este año en que cesó. Salamanca, 19 de diciembre de 1877.
Miguel Echeverría (rubricado)

Documento 58. Inventario de Antonio Lozano y Miguel Molina

Lista de las obras de música que pertenecientes a esta Sta. Basílica tiene en su poder el maestro de capilla de la misma Antonio Lozano [Alac. 4, lg. 1, nº 11].

- Del maestro Doyagüe
Dixit Dominus, con partitura, voces y orquesta y órgano [MD 46]
Lauda Ierusalem ídem ídem [MD 52]
Credidi ídem ídem [MD 54]
Magnificat (pequeño) ídem ídem [MD 72]
Salmos 1º y 3º de Nona para el día de la Ascensión de N. S., con partitura, voces y orquesta [MD 57 y 58].
Genitori en Re, a 8 voces y orquesta, sin partitura [MD 39]
Genitori en Do a 8 ídem ídem [MD 40]
Genitori a 4 voces y orquesta ídem [MD 41 o 42]
Cuatro al Santísimo Oh qué rigor, & sin partitura [MD 189]
Íd Ya falleció la noche, ídem [MD 196]
Íd. La gracia y la Dulzura ídem [MD 183]
Recitado y aria al Santísimo Alaba& con partitura [no se conserva]
Íd. Si la fe no me alumbrara. Sin partitura [MD 280]
Aria de Bajo Abrios, cielos. Sin partitura [MD 255]
Peccantem me quotidie, voces y orquesta, sin partitura [MD 21]
Misa en La [MD 2]
Oficio completo de difuntos, o sea
Invitorio a 8, partitura, voces y orquesta [MD 14]
Salmo 2º= Domine & ídem [MD 15]
Taedet a 8 ídem [MD 18]
Parce ídem ídem [MD 16]
Manus tuae ídem ídem [MD 19]
Misa ídem ídem [MD 20]
- De Borreguero:
Misa en a 4 y a 8, partitura, voces y orquesta.
Genitori a 4 y coro con partitura, voces y orquesta
Recitado y Aria al Santísimo, nº 1, partitura y orquesta
Ídem, nº 2, ídem
Ídem, nº 4, ídem
Oficio completo de difuntos con partitura, voces y orquesta.
Misa en Sol a 4 y coro. Partitura, voces y orquesta.
- Olivares
Genitori a 4 voces y orquesta, sin partitura.
Cuatro al Santísimo = *Mortales* &, partitura, voces y órgano
Ídem = *Ángeles* &, ídem y orquesta.
- Argudo. *Panis angelicus*, partitura, voces y orquesta.
Llorente. Motete a 4, voces y orquesta (sin partitura) [tachado posteriormente]
Sin autor. Cuatro al Santísimo, partitura, voces y orquesta. *A los dulces silbos, etc.*
- Olivares:
Miserere a dúo, voces y órgano
Ídem a 4, partitura sola
- Borreguero. Ídem a 4 y orquesta, partitura sola.
Doyagüe. Genitori a 4, partitura con y sin orquesta (sola) [MD 43?].
Forner y Rodríguez. Dos genitoris a 4, partitura, voces y orquesta del de Corner y partitura sola del de Rodríguez.
Tamburini. Genitori a solo de bajo (partitura).
Rossini. Himno a Pío IX a coros, voces y orquesta.
Aranaz. *Al dulce nombre de María*, motete a 8 y orquesta (partitura).
P. Santander. *Ave maris Stella* a 4 (partitura).

Aranaz:

A la Ascensión del Señor, motete a 8 y orquesta.

A Santiago Apóstol, ídem

A S. Pedro y S. Pablo a 5 y orquesta (partitura).

Salve a 8 y orquesta (partitura)

A S. Juan Bautista, motete a 8 y orquesta (partitura)

Aria a Nuestra Señora con orquesta (partitura sola)

Tota pulcra, dos tiples y bajón.

Ídem. Gozos a la Santísima Trinidad a dúo, partitura y voces.

Quevedo. Flores a María, a 4 y orquesta, partitura, voces y orquesta.

Ídem. Ídem a dúo, voces, partitura y órgano.

Ídem. Letanía a dúo, partitura y coro de voces.

Ídem. Himno al Sagrado Corazón de Jesús, voces y orquesta.

Bravo. Villancico al Nacimiento, partitura.

Aranaz. Ídem.

Tonadilla a los Santos Reyes, ídem

Doyagüe. Villancico a ídem, partitura voces y orquesta.

Martínez. Villancico al Niño Jesús, partitura.

Olivares. Ídem a 4, dos partituras, voces y orquesta.

Doyagüe. Terceto a los Santos Reyes, partitura voces y orquesta [MD 158].

Álvarez. Villancico a 3, voces y órgano.

Mercé. Villancico, partitura.

Forner. Resposorios de Navidad a 4 y 8, voces y orquesta.

Del Sr. Astudillo

Olivares. Scena a dúo, partitura.

Aragüés:

Dixit Dominus a 5, partitura y órgano.

Laetatus a 5, partitura.

Lauda a 5, partitura y órgano.

Jerónimo de los Ángeles. Laudate Dominum a 5, dos partituras, orquesta y voces.

Doyagüe:

Mirabilia a 4 y a 8, partitura, órgano, violoncello [MD 57] .

Principes ídem [MD 58].

Magnificat (grande) a 4 y a 8, partitura, voces, orquesta y órgano [MD 71].

Aragüés:

Invitatorio y lecciones 1ª y 3ª al Oficio de Difuntos a 5, partitura, voces y orquesta.

Taedet a 4, partitura, voces y orquesta.

Misa de Difuntos a 4, voces y orquesta.

Sequentia, voces (falta el bajo) y orquesta solamente.

Ídem. Otro oficio de difuntos a 4 y orquesta (partitura solamente)

Ídem. Otro ídem a 8 voces y orquesta (sin partitura).

Olivares:

Plorans ploravi a 4 y orquesta (partitura sola).

Adjuvanos a 4 (partitura sola)

Taedet a 8, voces sueltas y partitura.

3 motetes de Réquiem a 4 voces y acompañamiento.

Peccantem a 4, partitura, voces y orquesta.

Doyagüe:

Ídem ídem [MD 21].

Usquequo a 4 y orquesta (partitura sola) [MD 101].

Cuéllar. Misa a 4 y 9, voces y orquesta solamente.

Forner. Ídem a 5, ídem.

Carrasquedo. Ídem, partitura solamente.

Doyagüe. Credos 1º y 2º, partitura de los dos y partes muy incompletas [MD 11 y 12].

Continuación de la música del señor Astudillo¹²

Quevedo. Villancico a 4 y orquesta, partitura, voces y orquesta

Ídem. Ofertorios, dos partituras.

Doyagüe:

Aria de bajo, nº 10, al Nacimiento o al Santísimo, partitura, voces y orquesta.

Otra, nº 9, al Santísimo.

Otra, nº 12, de contralto, voz y orquesta sola.

Otra, nº 13, de tiple, partitura, voces y orquesta.

Otra, nº 14, de tenor, ídem.

Almeida:

Cuatro al Santísimo, partitura.

Ídem, partitura, voces y órgano.

Olivares. Gozos al Santísimo Cristo de (ilegible), partitura sola.

Pleyel. Sinfonía 8ª, orquesta.

Doyagüe:

Lamentación 1ª miércoles a 4, partitura y orquesta

Lamentación 2ª miércoles a solo, voz y órgano.

Martín Sánchez:

Ídem 1ª a 4, partitura, voces y violoncello.

Ídem 2ª a solo, ídem, voz y orquesta.

Borreguero. Ídem 1ª a solo, partitura sola.

Doyagüe:

Ídem 2ª jueves a solo, voz y órgano [MD 29]

Ídem 3ª ídem [MD 31].

Españoleto. Ídem 1ª a 4, partitura orquesta y órgano.

Doyagüe:

Ídem 1ª viernes, ídem, voces y órgano [MD 35].

Ídem 2ª ídem a dúo, voces y orquesta (solamente) [MD 37].

Ídem 3ª ídem a solo, voz y órgano [MD 38].

Benedictus y Christus factus est, a 4, partitura y voces [MD 100 y 75].

Siete palabras de Doyagüe a 4 y orquesta, partitura, voces y orquesta [MD 299].

Ídem de Olivares a 3, voces y órgano.

[Fin de la parte de Astudillo]

Misas

Doyagüe:

Misa grande en Sol, partitura, 8 voces y orquesta [MD 3].

Misa en Si bemol, ídem, ídem [MD 1].

Ídem Mi bemol, ídem, ídem [MD 4].

Eslava. Misa a 8, partitura y orquesta.

Borreguero. Misa a 4 y 8, partitura de orquesta y de voces con órgano, partes de voces y orquesta.

Aranaz:

Misa titulada de San Boal a 4 y 8, partitura, voces y orquesta (falta un oboe).

Misa a coro duplicado en Sol, partitura, voces y orquesta.

¹² Esta parte de Astudillo se interrumpe y continúa con otras piezas. Como vuelve más adelante con este fondo, lo he situado a continuación para facilitar la lectura.

Almeida. Misa ídem, voces, orquesta (sin oboe 1º ni partitura).

Doyagüe:

Misa a 4 y 8 en Si menor, voces e instrumentos (sin órgano obligado ni partitura) [MD 5].

Te Deum a 4 y 8, partitura, voces e instrumentos (sin órgano obligado) [MD 44]

Llorente. Te Deum a 4 y 8 ídem.

Nadal:

Dixit Dominus a 4 y 8, partitura, orquesta, voces y órgano obligado.

Beatus vir. Ídem, orquesta, voces y órgano obligado (falta contralto 2º).

Doyagüe:

Magnificat grande a 8, partitura, voces, orquesta y órgano obligado [MD 71].

Laetatus a 5 y coro, partitura, voces y orquesta (sin órgano obligado) [MD 51].

Aranaz. Dixit Dominus ídem, voces, orquesta y órgano (sin partitura).

~~Llorente. Magnificat a 6 voces, orquesta (sin órgano ni partitura).~~

~~Sin autor. Magnificat a 8, orquesta y voces solamente.~~

Borreguero:

Cuatro al Santísimo, nº 1, partitura, voces, orquesta y órgano.

Nº 2 ídem, voces y orquesta solamente.

Nº 3. Recitado y aria, voz y orquesta ídem.

Nº 4 Villancico a 4, orquesta y voces con partitura.

Nº 5. Recitado y aria, voz, orquesta y partitura (sin órgano).

Nº 6. Ídem, ídem, ídem.

Nº 9. Cuatro al Santísimo, partitura, voces y orquesta, con órgano.

Aranaz:

~~Villancico al Santísimo, nº 6, partitura nada más.~~

Ídem Partitura, 4 voces y orquesta.

~~Sin autor. Oh divino Redentor~~

~~García:~~

~~Motete al Santísimo, a 5 voces y orquesta solamente~~

~~O Salutaris a 5, partitura, voces y orquesta.~~

~~Jerónimo de los Ángeles:~~

~~Cuatro al Santísimo, partitura, voces y orquesta.~~

~~Villancico a 4, ídem~~

~~Otro ídem, partitura sola.~~

Doyagüe:

Aria al Santísimo (de contralto), partitura, voz y orquesta (falta la trompa 1ª y tiene un papel incompleto).

Ídem de bajo, voz y orquesta, sin partitura.

Ídem de tenor, ídem.

Ay Dios qué prodigio!, cuatro al Santísimo, voces, orquesta y órgano [MD 173].

Hoy convidando, ídem [MD 181].

~~Puccini. Motete a solo, voz y orquesta.~~

Doyagüe

Villancico al Nacimiento (Nº 1), a 8, partitura, voces y orquesta.

Ídem, nº 2, ídem

Ídem, nº 3, ídem

Ídem, nº 4, a 5 ídem y órgano.

Ídem, nº 5, a 5 voces y orquesta solamente.

Borreguero:

Ídem a 5, partitura, voces y orquesta

Ídem, nº 3, a 4, partitura ídem

Olivares. Ídem a 8, partitura ídem.

Doyagüe:

Villancico a los Santos Reyes a 5 , partitura, voces y orquesta.

Aria ídem, voz y orquesta solamente

Terceto ídem, partitura, dos voces y orquesta (un papel incompleto)

Villancico ídem a 8, voces (menos alto y tenor 2º) y orquesta solamente.

Aria ídem, partitura solamente

Pedro Sánchez. Ofertorio a la Asunción de Nª Sª a 8, partitura, voces, orquesta y órgano

Borreguero. Villancico ídem ídem

Autor desconocido:

Ofertorio de Pentecostés, a 8, orquesta y órgano (sin partitura)

Ídem circuncisión ídem

Ídem Santiago, ídem

Ídem, San Juan y día de Reyes, órgano, voces duplicadas y orquesta.

Doyagüe. Ídem para la pascua de Resurrección, 8 voces y orquesta con órgano (partitura de voces solas)

Haydn. Stabat mater a 4 y a 8 y orquesta (partitura sola)

Pergolesse. Ídem a dúo y orquesta, partitura, voces y orquesta.

Paragli. Dies irae a dúo y orquesta, ídem.

Rodríguez. Ídem a S. Vicente de Paul a 3 ídem

Sancho. Salve a 4 y a 8, partitura, voces (incompleta) y orquesta.

Nadal Regina Caeli a 6 y orquesta, partitura, voces y órgano (faltan dos triples)

Aranaz. Tota pulchra a dúo, voces y contrabajo (solamente).

~~Ídem. Hei mihi, 4 voces y contrabajo~~

~~Ídem. Taedet, 8 voces, partitura y violines.~~

~~Ídem. Regem cui omnia, a 8 y orquesta (partitura solamente).~~

~~Serra. Parece mihi a dos coros y orquesta (partitura sola)~~

~~Ídem Dies irae a 4 (partitura).~~

Ídem. Oficio de la Virgen del Pilar.

Doyagüe. Quae es ista? A 4 (partitura) [MD 99].

Borreguero:

Misa a 4 y a 8, partitura, voces, orquesta y órgano.

Ídem. Dos partituras, voces y orquesta.

Aranaz:

Lista de sus obras.

Himno a Santa Isabel, partitura, oposición en Zaragoza.

Villancico a 8.....Toledo.

Ídem a San Braulio.....Zaragoza.

Deus tuorum a 8.....Toledo.

2 salmos de Nona (partitura)

Pergolesi. Salve a dúo, voces y violines.

Manzano. Cum invocarem y Te lucis (partitura) y Nunc dimittis.

Doyagüe. Beatus vir a 5, partitura, voces y orquesta.

Doyagüe:

~~Lamentación 1ª miércoles a 8, partitura sola [MD 22]~~

~~.....2ª a solo, partitura y 3 instrumentos [MD 23].~~

~~.....3ª partitura sola [MD 24 ó 25].~~

~~.....2ª jueves partitura y órgano [MD 29 ó 30].~~

~~.....3ª partitura sola [MD 31, 32, 33 ó 34].~~

~~.....2ª viernes partitura y clarinete [¿MD 36?].~~

[Aquí continuaba la “música del Sr. Astudillo” que he situado antes]

~~Sin autor. Cuatro al Santísimo, voces y orquesta, con partitura. Un nuevo milagro.~~
Mozart. Célebre *Misa de Réquiem*, partitura sola.

Salamanca 3 de julio de 1878
D. Antonio Lozano (rubricado)

Recibí del Sr. Organista D. Miguel Molina

Doyagüe:

Miserere grande a 4 y 8, con orquesta y partitura.

Miserere nº 2, a 4 con orquesta, sin partitura.

Ídem corto a 4 y 8 con orquesta y partitura.

Benedictus y Christus factus a 2 coros y orquesta (partitura).

Olivares. Lamentación 1ª del miércoles, dos coros y orquesta, partitura (dos partituras).

Doyagüe:

Lamentación 1ª....., dos coros, orquesta y partitura.

Ídem 2ª.....a solo de tiple, ídem, ídem.

Ídem.....3ª.....contralto, ídem (falta trompa 2ª).

Francisco Javier García, “El Españolito”. Ídem.....1ª del jueves, a dos coros, orquesta y partitura.

Doyagüe:

Ídem.....2ª [del jueves].....de contralto, orquesta y partitura.

Ídem.....3ª.....tenor, orquesta, ídem.

Borreguero. Ídem 1ª....., dos coros, orquesta y partitura.

Doyagüe:

Ídem.....1ª del viernes, dos coros ídem, ídem.

Ídem.....2ª.....dúo, ídem, ídem.

Ídem.....3ª.....solo tenor, ídem, ídem.

Tabla. Publicaciones que se refieren a Doyagüe

Año	Publicación	Título	Asunto	Autor	Lugar	Ap. I
1794	<i>Semanario erudito y curioso</i>	Se ha recibido el siguiente papel	Miserere S. Santa	P. Zamalloa	Salamanca	No
1795	<i>Semanario erudito y curioso</i>	Reflexiones	Miserere S. Santa	P. Zamalloa	Salamanca	No
1795	<i>Semanario erudito y curioso</i>	Discurso	Función catedral	Pez Putufes	Salamanca	No
1808	<i>Correo político y literario</i>	Suplica de unas señoritas de Salam.	Cantos patrióticos	No consta	Salamanca	No
1813	<i>Diario del gob. de Salamanca...</i>		Celebración de la toma de Pamplona	No consta	Salamanca	No
1814	<i>Diario del gob. de Salamanca...</i>	Artículo comunicado	Maitines Epifanía	No consta	Salamanca	No
1843	<i>El Salmantino</i>	Varios artículos	Homenaje Doyagüe	Gil Sanz Diego Madrazo Salustiano Ruiz S. Tejero		Sí
1845	<i>El Clamor público</i>	Crónica	Función musical	Corresponsal	Madrid	No
1846	<i>Semanario Pintoresco</i>	Biografías. Manuel José Doyagüe	Biografía	A. Gil Sanz	Madrid	Sí
1847	<i>Semanario Pintoresco</i>	El Monasterio de Guadalupe	Guadalupe	Rafael Monje	Madrid	No
1848	<i>Al Tormes</i>		Datos biográficos	D. Doncel	Zaragoza	No
1852-1860	<i>Lira S-Hispana</i>		Datos biográficos	H. Eslava	Madrid	No
1855	<i>GMM</i>	Biografía de D. Manuel José Doyagüe...	Datos biográficos	A. Gil Sanz y A. Aguado	Madrid	Sí
1857	<i>La Zarzuela</i>	(Semana Santa)	Música S. Santa	No consta	Madrid	No
1859	<i>Historia de la música española</i>		Datos biográficos y otros	M. Soriano		Sí
1860	<i>Biographie universelle.</i>	Doyagüe, Manuel	Datos biográficos	F. J. Fétis	Paris	Sí
1861	<i>Historia de Salamanca</i>	D.Manuel Doyagüe...	Datos biográficos	Girón/ Dorado	Salamanca	Sí
1864	<i>El contemporáneo</i>	Variedades	Le cita junto a Torres, Nebra o Soler	Sin firma	Madrid	No
1865	<i>La Esperanza</i>	Noticias de las Provincias	Compite con Rossini en Nápoles	Un suscriptor salmantino	Madrid	No
1866	<i>Gaceta Musical de Madrid</i>	D. Manuel Doyagüe...	Datos biográficos	González Llana	Madrid	Sí
1868	<i>Diccionario...</i>	(Biografía de Doyagüe)	Reproduce texto de Gil Sanz	Saldoni	Madrid	Sí
1869	<i>Crónica de la Provincia de Sa</i>	(Biografía)	Reproduce datos de la GMM de 1866	González Llana	Madrid	Sí
1869	<i>Memoria histórica de la Universidad de Salamanca</i>	(Personalidades ilustres)	Carácter inmortal Relación Rossini	A. Vidal y Díaz	Salamanca	No
1872	<i>Boletín Eclesiástico</i>	El genio	Muerte Doyagüe	Lucas G Martín	Salamanca	Sí
1875	<i>La Moda Elegante</i>	El miserere de Doyagüe	Miserere	M. Cherner	Madrid	Sí
1875	<i>Le Ménestrel</i>	Boccherini et la musique en Espagne	Misticismo Doyagüe y Rossini	M. Cristal	París	No
1877	<i>Ilustración Española y Amer.</i>	Semana Santa en Roma	Miserere/Doyagüe en Roma	Duque y Merino	Madrid	No
1877	<i>Ilustración Española y Amer.</i>	La casita de arriba	Relato sobre Amalia de Sajonia	No consta	Madrid	No

1878	<i>Revista contemp.</i>	D. Manuel José Doyagüe	Biografía y mito	M. Cherner	Madrid	Sí
1880	<i>Revista de España</i>	El miserere de Doyagüe (reed.)	Leyenda Miserere	M. Cherner	Madrid	Sí
1880	<i>Crónica de la Música</i>	El miserere de Doyagüe	Miserere	A. León	Madrid	Sí
1882	<i>Ilustración Española y Amer.</i>	La E. de Música y Declamación	Miserere obra maestra	M. de Velasco	Madrid	No
1883	<i>Discurso apertura</i>	Discurso	Biográficos	P. de Agreda	Salamanca	No
1884	<i>Ilustración Española y Amer.</i>	Don Nicolás Ledesma	El cuerpo de D. seguía en Madrid	E. y Sola	Madrid	No
1886	<i>Ilustración Artística</i>	Ella	Miserere	F. Grasys Elías	Barcelona	No
1886	<i>Celebridades musicales</i>	Manuel José Doyagüe	Combate leyenda	Felipe Pedrell	Barcelona	No
1887	<i>Historia de Salamanca</i>	Salmantinos ilustres	Datos biográficos	V. y Macías	Salamanca	Sí
1889	<i>Discurso apertura</i>		Datos biográficos	M. Zabala	Salamanca	No
1891	<i>El liberal</i>	¡Oh Dios mío qué prodigio!	Mito muerte D.	Juan Bravo	Madrid	Sí
1892	<i>La Semana Católica</i>		50 aniversario	No consta	Salamanca	Sí
1892	<i>La Opinión</i>	En honor a Doyagüe	Actos 50 aniversario	Sólo consta "H."	Salamanca	Sí
1893	<i>La Ilustración Musical Hispanoamericana</i>	Nuestros Grabados	Datos biográficos	F. Pedrell? A. Lozano?	Barcelona	Sí
1897	<i>Diccionario ...</i>		Datos biográficos	F. Pedrell	Barcelona	
1897	<i>Ambigü literario</i>	Doyagüe	Datos biográficos	José M. Sbarbi		Sí
1902	<i>La Dinastía</i>	Grandeza de un cura	Miserere	J.M. Martínez y Ramón	Barcelona	No
1903	<i>La Lectura</i>	Pío X y la música religiosa	Cita a Doyagüe entre los clásicos	Miranda	Madrid	No
1907	<i>El Nuevo Mundo</i>	Música religiosa. El congreso de Valladolid	Morales, Victoria y Doyagüe como modelos	Sánchez Esteban	Madrid	No
1909	<i>Música Sacro-Hispana</i>	Idolillos	Combate leyenda	Felipe Pedrell	Valladolid?	Sí
1912	<i>Tres músicos salmantinos...</i>		Biografía, obra, oposiciones...	J. J. Herrero	Madrid	No
1915	<i>Enciclopedia. Espasa-Calpe</i>	Doyagüe, Manuel	Datos biográficos	No consta	Madrid	No
1920	<i>Histoire de la musique</i>		Combate leyenda	Rafael Mitjana	París	No
1937	<i>Music in eighteen century Spain</i>		Datos biográficos	M. Hamilton	Illinois	No
1942	<i>Cien músicos célebres españoles</i>		Datos biográficos	Miró Bachs	Barcelona	No
1942	<i>Historia de la Música Religiosa en España</i>		Datos biográficos	Andrés Araiz	Barcelona	No
1944	<i>Menéndez y Pelayo</i>		Menciona al "celebérrimo" Doyagüe	Adolfo Sandoval	Madrid	No
1944	<i>Salamanca y sus alrededores</i>	El músico salmantino D. Manuel Doyagüe	Transcribe los datos de Villar y Macías	E. Toribio Gil	Salamanca	No
1947	<i>Anuario Musical</i>	Oposiciones al magisterio de capilla...	Oposiciones de Doyagüe	José Artero	Barcelona	No
1949	<i>Música y músicos en Salamanca</i>		Doyagüe se interpretaba en Roma	José Artero	Salamanca	No
1952	<i>Dicc salmantinos ilustres</i>		Datos biográficos	E. de Arteaga	Madrid	No

1953	<i>Hª de la música española...</i>		Detractor de Doyagüe	José Subirá	Barcelona	No
1972	<i>Catálogo Catedral de Santiago</i>		Datos biográficos	J. López-Calo	Cuenca	No
1978	<i>Goya: revista de arte</i>	El compositor D. Manuel J. Doyagüe	Datos biográficos	J. Julià	Madrid	No
1984	<i>Historia de la Música Española</i>		Escasos datos	C. G. Amat	Madrid	No
1985	<i>Música en la Catedral de Zamora</i>		Datos biográficos	J. López-Calo	Zamora	No
1985	<i>Historia de la Música Española</i>		Datos varios	A. M. Moreno	Madrid	No
1986	<i>Salamanca en la historia de la música española</i>		Datos biográficos	D. G. Fraile	Salamanca	No
1990-2006	<i>Gran Enciclopedia de España</i>	Doyagüe Jiménez, Manuel José	Datos biográficos	D. G. Fraile	Zaragoza	No
1991	<i>RM</i>	El maestro Doyagüe: lazo de unión...	Datos varios	D. G. Fraile	Madrid	No
1992	<i>Salamanca y la cultura universal</i>	El prisma salmantino	Datos erróneos	Cabo Alonso	Salamanca	No
1994	<i>Biografías y documentos...</i>		Datos biográficos	Barbieri (ed. Casares)	Madrid	No
1994-2007	<i>Die Musik in die Geschichte und..</i>	Doyagüe, Manuel	Datos biográficos	D. G. Fraile	Kassel	No
1997	<i>Historia de la Música</i>		Le cita entre otros autores	A. Gallego	Madrid	No
1999	<i>DMEH</i>	Doyagüe Jiménez. Familia de compositores...	Datos biográficos	E. Casares	Madrid	No
2000	<i>New Grove</i>	Doyagüe, Manuel	Datos biográficos	J. López-Calo	Londres	No
2002	<i>Manuel José Doyagüe...</i>		Datos varios Transcripciones	D. G. Fraile	Valladolid	No
2003	<i>Lamentations settings...</i>		Datos varios. Transcripciones	David Irving	Queensland	No
2004	<i>Revista catalana de Musicología</i>	La música religiosa en el siglo XIX español	Datos varios	M. A. Virgili	Barcelona	No
2004	<i>Music research..</i>	The lamentations of Manuel José Doyagüe	Datos varios. Transcripciones	David Irving	Londres	No
2009	<i>La Natividad...</i>	Las cantadas de Navidad en los monasterios...	Referencia a las cantadas de D.	G. Sánchez	El Escorial	No
2010	<i>La ópera en el templo</i>	Circulación y recepción...	Responsorios de Doyagüe	M. J. de la Torre Molina	Logroño	No

APÉNDICE II: CATÁLOGO DE OBRAS DE DOYAGÜE

Dada la enorme difusión que tuvo la música de Doyagüe, el catálogo que se presenta a continuación tiene un sentido provisional, pues los casi treinta archivos consultados son sólo una parte de aquellos que aún contienen o contuvieron música del compositor salmantino. Se ha visitado el mayor número posible de estos centros, seleccionados a partir de la información de los catálogos publicados, y otras referencias bibliográficas que señalaban en ellos la presencia de música del compositor salmantino. En algunos casos, esta información se obtuvo a partir de la documentación interna del archivo o gracias a la aportación de otros investigadores, como se ha señalado a lo largo del trabajo. A partir de los datos obtenidos, se han establecido correspondencias entre las distintas fuentes de una misma obra. Así, este catálogo permite estudiar la distribución de la obra de Doyagüe y la preferencia de las distintas catedrales por unas u otras piezas.

Dificultades encontradas

Algunos archivos eclesiásticos, que custodian un importante legado, siguen pendientes de una mínima organización y catalogación de sus fondos musicales y, por ello, aún no tienen éstos a disposición de los investigadores. Un ejemplo es el archivo de la Catedral de Murcia, cuyas obras de Doyagüe no han podido consultarse para elaborar este trabajo, por lo que, en casos como éste, hay que remitirse a la bibliografía.

Por las anteriores razones, no se han publicado catálogos de todos los archivos musicales, en especial de algunos muy interesantes para desarrollar un trabajo como el que aquí se presenta, como son los de algunos monasterios y colegiatas. Por ello no siempre es fácil conocer el contenido de los fondos musicales que guardan estas instituciones. Por otra parte, un buen número de estos centros no cuentan con personal suficiente y tienen un horario de atención al público bastante reducido, difícilmente compatible con el horario lectivo.

Metodología

El catálogo que se presenta a continuación muestra la producción de Doyagüe, fundamentalmente manuscrita, comenzando por sus obras con texto en latín, ordenadas por géneros litúrgicos. A continuación se ordenan las piezas con texto en castellano según su estructura. Finalmente, se mencionan las escasas piezas que han publicado del autor salmantino, indicando cuáles son sus fuentes manuscritas. En cada una de las fichas se señalan los aspectos siguientes:

1. En primer lugar, se indica el título de la obra, tal y como suele aparecer en las fuentes consultadas, aunque la escritura se ha normalizado para facilitar la comprensión.

2. Debajo del título, se relacionan las voces e instrumentos que intervienen en la obra, mostrando en primer lugar las voces, seguidas de punto y coma, y a continuación los instrumentos. En el caso de que haya dos coros, se separarán con coma las voces de ambos. Como las piezas suelen tener dos instrumentos de cada clase, por ejemplo dos violines, dos trompas, etc., para abreviarlos se añadirá una “s” a la abreviatura escogida. Así, si en la obra hay dos violines, se indicarán de la forma vns, dos trompas como tps, etc. Se especificarán los casos en que haya más de dos

instrumentos de la misma clase. Cuando distintas secciones de una misma pieza tienen distinta plantilla, se especifica ésta en casa una de ellas.

3. A continuación de la plantilla orquestal y vocal se señalan con (i) las obras identificadas como presentes en el inventario del maestral entregado a la Catedral de Salamanca por los testamentarios de Doyagüe después de la muerte del maestro, con (ii) nos referimos al inventario presentado por Astudillo en 1868, con (iii) al firmado por Miguel Echeverría en 1877 y con (iv) al de Antonio Lozano, de 1878.

3. Bajo la relación de voces e instrumentos, se indica la tonalidad de la obra. Si ésta cambia en las distintas secciones, se indicarán todas las tonalidades separadas por una barra. Las tonalidades mayores se expresan con una m mayúscula y las menores con m minúscula.

4. Si se conoce el año de composición de la pieza, se hace constar debajo de la tonalidad. En algún caso, se muestra la fecha de una copia concreta, indicando entre paréntesis la localización de la misma.

5. Se detallan los incipits musicales de la voz e instrumento más agudos de todas las secciones de la obra. En el caso de que el incipit textual corresponda a otra voz, que no sea la más aguda, se incluirán ambos. En los incipits se respeta la escritura original, tanto en la parte musical (claves, etc.) como en la textual.

6. Se indica el número de fuentes que se han localizado de cada pieza, expresando en qué archivos se encuentran y cuáles son sus signatures. Para nombrar cada archivo se utilizan las abreviaturas del RISM que aparecen en el *Diccionario de música española e iberoamericana* publicado por la SGAE. De ellas se incluye un listado en el volumen I de este trabajo.

7. Algunas de las obras que se muestran en este catálogo no llevan escrito el nombre o la firma de Doyagüe, aunque presentan distintas características y circunstancias que permiten atribuirlos a este compositor. La mayor parte de estas atribuciones, además de reunir características propias de la música de este autor, llevan la inscripción que se puso a las obras que entregaron los testamentarios de Doyagüe al Cabildo salmantino, muy característica y fácilmente indetectable. En cada uno de estos casos y en otros reseñables, se ha añadido un apartado de observaciones donde se explican las circunstancias particulares del mismo.

Abreviaturas utilizadas

A. alto

ac. acompañamiento

B. bajo

bn. bajón

cb. contrabajo

cemb. Clave

chi. chirimía

cl. clarinete

cor. “corno”. Se refiere a trompa.

fg. fagot
fl. flauta
ob. Oboe
org. órgano
pf. piano
S. tiple o soprano
sax. saxofón
T. tenor
tp. trompa
va. viola
vn. violín
vlc. violonchelo
vln. violón

OBRAS DE DOYAGÜE

I- Música manuscrita

1. Obras en latín

1.1. Misas

(MD I). MISA A 4 Y A 8 EN SI BEMOL M

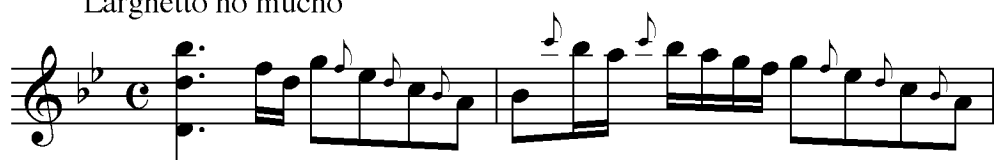
SATB vns, obs, tps en fa, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Si b M

Kyrie. Larghetto no mucho

Íncipit del primer violín

Larghetto no mucho



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



Ki - ri - e elei - son, e-lei - son,

Gloria. Allegro

Íncipit del primer violín

Allegro assai

p



Íncipit de la voz

Allegro assai



Et in te - rra pax ho - mi - ni - bus - -

Agnus Dei versión 2

Íncipit del primer violín

Larghetto moderato



Íncipit de la voz (versión 2.1)

Larghetto moderato



Íncipit de la voz (versión 2.1)

Larghetto moderato



Íncipit de la voz (versión 2.3)

Larghetto



Fuentes versión 2.1 (9): E:Buc 80/8; E:As 7-35; E:TUc 30/3; Colegiata Coruña 2.2.16-K.1.2; E:Mdr 2/7; E:V 2/18; E:Sc 135/3; E:MON 42/5; E:L ms. 99.

Fuentes versión 2.2 (1): E:OR 43/3.

Fuentes versión 2.3 (2): E:Sc 135/1; E:ZA 28/2.

Observaciones: El *Agnus Dei* de esta versión comienza con la música del *Kyrie*, aunque luego continúa de forma diferente. E:Sc 135/1 hay alguna pequeña modificación en el incipit de la voz del *Kyrie*. En E:TUc existen dos copias, que se guardan en la misma signatura, una corresponde a la versión 1 y la otra a la versión 2.

Agnus Dei versión 3

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes versión 3 (1): E:GU Leg 126, nº 18.

Observaciones: es, sin duda, un arreglo de José Cordero Collado pues, además de ser la única fuente de esta versión, Cordero copió y arregló numerosas obras de Doyagüe para las agrupaciones que dirigía.

Fuentes totales (26): E: SA AM 16.4; E:Ac 7/3; E:COR 14.05; E:ZA 28/2; E:SE 140/5; E:SE 140/4; E:TUc 30/3 (2 versiones); E:P 15/2; E:P 48/1; E:P 15/10; E:Zac D-182/1497; E:MA 37-4; E:Buc 80/8; E:As 7-35; Colegiata Coruña 2.2.16-K.1.2; E:Mdr 2/7; E:V 2/18; E:Sc 135/1; E:OR 43/3; E:Sc 135/3; E:Sc 135/6; E:MON 42/5; E:GU Leg 126, nº 18; E:L ms. 99; E:ORI 13/2.

(MD 2). MISA EN LA M, CON VIOLINES, CLARINETES Y TROMPAS

SATB/SATB; vns, cls, tps en re, org, ac (i) (ii) (iii) (iv)

La M

Kyrie

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz (S de primer coro)

Larghetto



Gloria

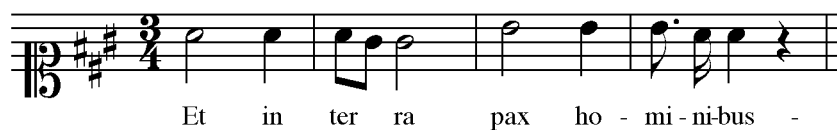
Íncipit del violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Credo

Íncipit del violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Sanctus

Íncipit del violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Largo



Agnus Dei

Íncipit del violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto

A - gnus De - i qui

Fuentes (14): E:SA AM 16.3; E:Ac 7/4; E:ZA 28/1; E:Mp caja 752, nº 463; E: PAL 78/2; E:MON 42/4; E:Sc 135/7; E:COR (transportada) Caja 14, nº 16; E:TUc 30/2; E:P 50/2; E: GU 11-12; E:OR 43/2; E:Zac D-85/667; E:Zac D-87/685.

(MD 3). GRAN MISA A CUATRO Y OCHO VOCES CON TODA ORQUESTA

SATB; SATB; vns, obs, tps en G, org, ac (i) (ii) (iii) (iv).

Sol M

Kyrie. Larghetto

Íncipit del primer violín


Larghetto

[illegible]

Íncipit de la voz

Larghetto

Larghetto *f*



Ky - ri-e-e-lei - son

Gloria. Allegro assai

Íncipit del primer violín

Allegro assay

A musical score for a piece titled 'Allegro assay'. The notation is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The melody is primarily in the treble clef, featuring eighth and sixteenth notes with various rests and ties. The bass clef part provides a simple harmonic accompaniment with whole and half notes.

Íncipit de la voz

Allegro assai

25

Et in ter-ra pax ho

SATB, SATB; vns, obs, tps, org obligado, ac (i) (ii) (iii) (iv)

(1818 en E:Mc)

Íncipit del primer violín

Ky-ri e-e - lei son. ky ri - e

Et in terra pax — ho

Allegro moderato

mf *f* *mf* *f*

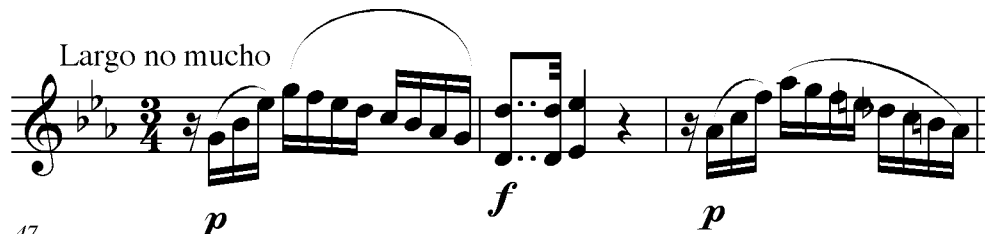
Íncipit de la voz

Allegro moderato



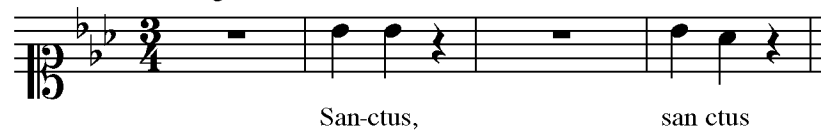
Sanctus

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



Agnus Dei

Íncipit del primer violín



Íncipit del S

Andante



Íncipit del Tenor

Andante



Fuentes (7): E:SA AM 16.1; E:Ac 7/1; E:Mc 1/7042 (2); E:Sc 135/2; E:Mp Caja nº 753, expte 464; E:MON 47/2; E:HUC 29-4.

(MD 5). MISA A 4 Y A 8

SATB, SATB; vns, obs, tps, vlc, cb, org (i) (ii) (iii) (iv)

Si m

Kyrie

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Gloria

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (5): E:SA AM 16.6; E:As 7-51; E:Tuc 30/4; E:GU lg. 11-7; E:Mdr Caja 2/8.

(MD 6). MISA DE D. MANUEL DOYAGÜE

SSAB; vns, tps en sol, org, ac

Sol M

Kyrie

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Gloria

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Credo

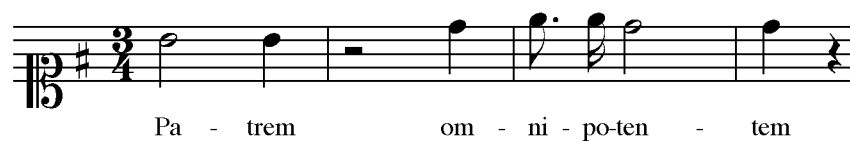
Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz (E:P 15/1)

Andante



Íncipit de la voz (E:P 48/2)

Allegretto



Sanctus

Íncipit del primer violín (E:P 15/1)

Despacio



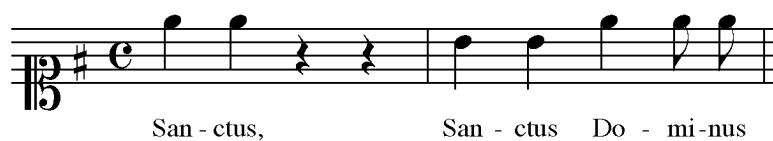
Íncipit del primer violín (E:P 48.2)

Andante



Íncipit de la voz

Despacio



Agnus Dei

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Íncipit de la voz (E:P 48/2)

Allegretto

7

- - - A gnus De - i qui to - lis pec-ca - ta mun - di

Fuentes (2): E:P 15/1; E:P 48/2.

(MD 7). MISA EN RE

SSATB; obs, tps en D, org, ac

Re M

Kyrie

Íncipit del primer violín

Larghetto

Íncipit de la voz

Largo no mucho

5

Ky - ri - e e - lei - son

Gloria

Íncipit del primer violín

Andante gracioso

p

Íncipit de la voz

Andante gracioso

23

Et in__ ter - ra, et om ter-ra pax__

Fuentes (2): E:As 7-43; E:TUc 30/1.

Observaciones: en la copia de Tuy los violines han sido sustituidos por oboes.

(MD 8). MISA A 8 CON VIOLINES Y TROMPAS

SSAT; SATB; vns, ob, tps, org, ac

Do M

1786

Kyrie

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Gloria

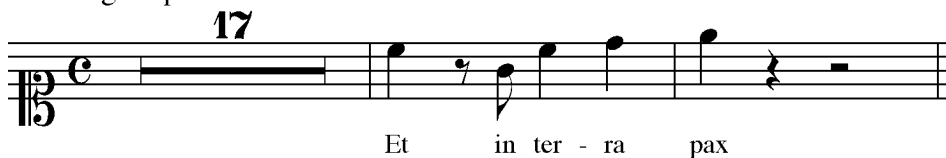
Íncipit del primer violín

Allegro spiritoso 3



Íncipit de la voz

Allegro spiritoso



Credo

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Sanctus

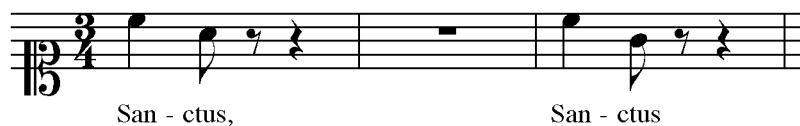
Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Agnus Dei

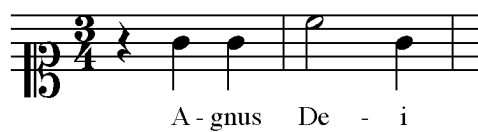
Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:GU lg. 11-9.

(MD 9). Misa

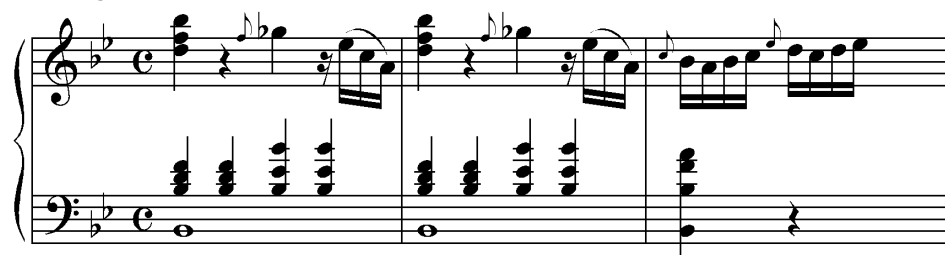
SATB org

Si b M

Kyrie

Íncipit del órgano

Largo



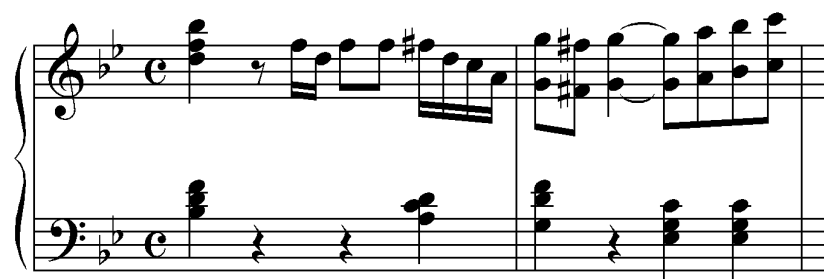
Íncipit de la voz

Largo



Gloria

Íncipit del órgano



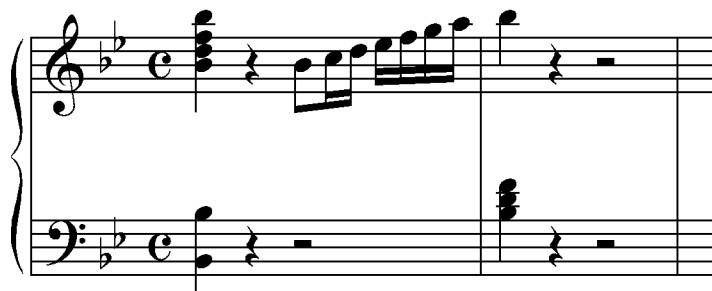
Íncipit de la voz



Credo

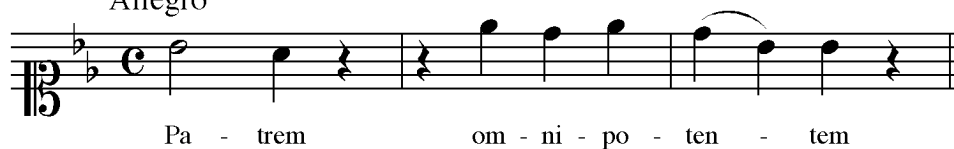
Íncipit del órgano

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Sanctus

Íncipit del órgano

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Credo

Íncipit de la voz

Andante



Sanctus

Íncipit de la voz

Despacio



Agnus Dei

Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:CROc 4/4 (Fuente única).

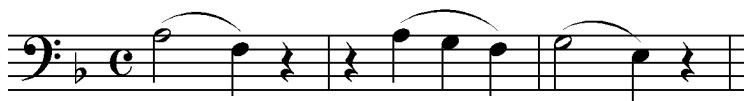
(MD 11). CREDO 1º A 4 CON FAGOTES Y CONTRABAJO

SSTB; fags, ac (iv)

Re m- Fa M

Íncipit del primer fagot

Andante espacioso



Íncipit de la voz

Andante espacioso



Fuentes (1): E:SA AM 19.4 (fuente única).

(MD 12). CREDO 2º A 4 CON DOS TROMPAS, DOS FAGOTES Y CONTRABAJO.
SSTB; tps en mi b, fags, ac (iv).

Mi b M

Íncipit del primer fagot

Andante espacioso



Íncipit de la voz

Andante espacioso



Fuentes (1): E:SA AM 19.5.

(MD 13). MISA A 4 Y A 8

[S]ATB, SATB; vns, va, obs, fag, cors, vlc, cb, org (i)

Do M / Re M

Kyrie

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit del S del coro 2

Largo



Gloria

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit del S del coro 2



Fuentes (1): E:SA AM 22.49 (fuente única).

Observaciones: Falta la parte del S del primer coro.

1.2. Oficio y misas de difuntos

(MD 14). REGEM CUI: INVITATORIO DE DIFUNTOS

SATB, SATB vns, obs, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit voz



Fuentes (9): E:SA AM 17.1; E:Buc 35/15; E:As 7-34; E:ZA 28/11; E:Sc 135/9; E:P 15/3; Coruña 2.2.16-K.1.10.1; E:Zac D- 75/601 (4); E:GU lg. 11-13.

Observaciones: En E:LUc 5/4 se conservan tres *particellas* instrumentales del *Oficio de Difuntos*. Desconocemos qué partes del oficio comprenden.

(MD 15). DOMINE NE IN FURORE: SALMO 2º DEL PRIMER NOCTURNO.

SATB, SATB; vns, obs, ac (i) (ii) (iv)

Do m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (4): E:SA AM 17.1; E:P 15/4; E:Zac D- 75/601 (5); Coruña 2.2.16-K.1.10.1.

(MD 16). PARCE MIHI DOMINE: PRIMERA LECCIÓN

SATB, SATB vns, fls, fags, tps en elafa, ac (i) (ii) (iv)

Fa m

Íncipit del primer violín

Larghetto no mucho



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



Fuentes (7): E:SA AM 17.1; E:P 15/5; E:TUc 30/6; E:Zac D- 75/601; E:Buc 35/15; E:ZA 28/11; E:As 7-34.

(MD 17). PARCE MIHI DOMINE: PRIMERA LECCIÓN

T; vns, fls, fag, ac

Si m

Íncipit del primer violin

Despacio



Íncipit de la voz

Despacio



Fuentes (1): E:Sc 135/9 (fuente única).

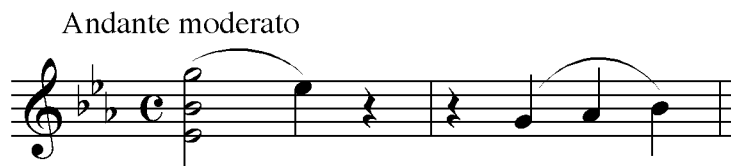
Observaciones: a pesar de que se indica “a solo de tenor”, está copiada para voz de tiple.

(MD 18). TÆDET ANIMAM MEAM: LECCIÓN 2ª DE DIFUNTOS

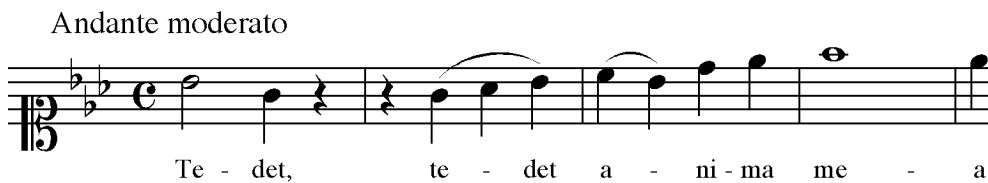
SATB; SATB; vns, fls, fags, tpas en elafa, ac (i) (ii) (iv)

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit voz



Fuentes (3): E:SA AM 17.1; E:P 15/6; E:Zac D- 75/601 (2).

(MD 19). MANUS TUAE FECERUNT ME: LECCIÓN 3ª DE DIFUNTOS.

SATB, SATB; vns, fls, fgs, tpas en befa, ac (i) (ii) (iv)

Si b M

Íncipit instrumento



Íncipit voz

Andante moderato



Ma - nus tu ae

Fuentes (3): E:SA AM 17.1; E:P 15/7; E:Zac D- 75/601 (3).

(MD 20). REQUIEM ÆTERNAM: MISA DE DIFUNTOS.

SATB, SATB vns, obs, fags, tps en elafa, ac (i) (ii) (iv)

Mi b M

Requiem aeternam

Mi b M

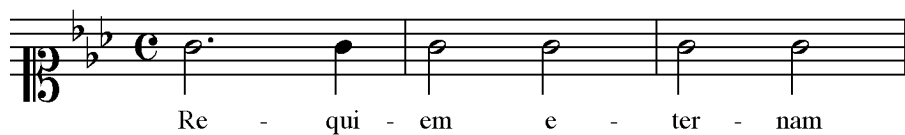
Íncipit del primer violín

Magestuoso



Íncipit de la voz

Magestuoso



Re - qui - em e - ter - nam

In memoria

Do m

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



In me - mo - ri - a ae - ter-na, ae - ter - na

Dies irae: secuencia.

Do m

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Domine Iesu: ofertorio

SATB, SATB; vns, obs, fags, tps en elafa, ac

Fa m.

Íncipit del primer violín

Magestuoso



Íncipit de la voz

Magestuoso



Sanctus

Mi b M

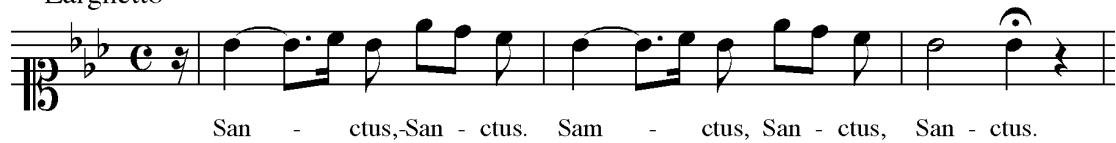
Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Agnus Dei

Íncipit del primer violín

Larghetto no mucho



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



Lux aeterna: comunión

Mi b M

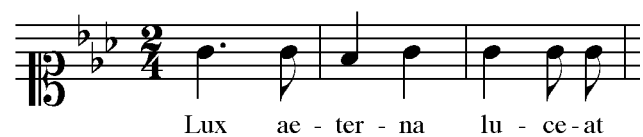
Íncipit del primer violín

Andante Magestuoso



Íncipit de la voz

Andante Magestuoso



Fuentes (7): E:SA AM 17.1; E:TUc 30/5; E:GU lg. 11-13; E:P 15/8; Coruña 2.2.16-K.1.10.1; E:Zac D-75/601 (6); E:MON 42/6.

Observaciones: Las partes *In memoriam*, *Dies irae* y *Lux aeterna* se encuentran en E:GU lg. 11.13.

(MD 23). VAU. ET EGRESSUS EST A FILIA SION: LAMENTACIÓN 2^o DEL MIÉRCOLES A SOLO DE TIPLE CON VIOLINES, OBOE OBLIGADO, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO.

S; vns, cls, tps, fags, vlc, cb, pf, cemb (ii) (iii) (iv)

Mi b M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (6): E:SA AM 100.17; E:COR 14.01; E:COR 14.13; E:COR 14.14; E:TUc 30/11; E:MON 42/15.

Observaciones: algunas de las copias de E:COR están transportadas para distintas tonalidades y voces y están incompletas. También se les han añadido instrumentos “modernos”, como el fiscorno, por ejemplo.

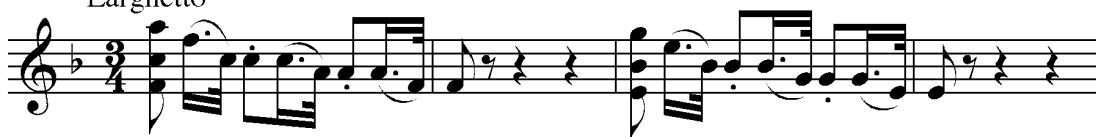
(MD 24). IOD. MANUM SUAM MISIT HOSTIS: LAMENTACIÓN 3^a DEL MIÉRCOLES.

B; vns, fl, cls, tps, fags, vlc, cb (ii) (¿iv?)

Fa M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (7) E:SA AM 100.6; E:BU 33/2 (partitura), las partichelas están en E: Bu 33/10; E:COR 14.02; E:COR 14.10 (incompleta); E:TUc 30/12; E:GU lg. 3-24.

Observaciones: en la copia de Guadalupe el primer compás de la voz está transportado una octava alta. El resto igual.

(MD 25). IOD. MANUM SUAM MISIT HOSTIS: LAMENTACIÓN 3ª DEL MIÉRCOLES

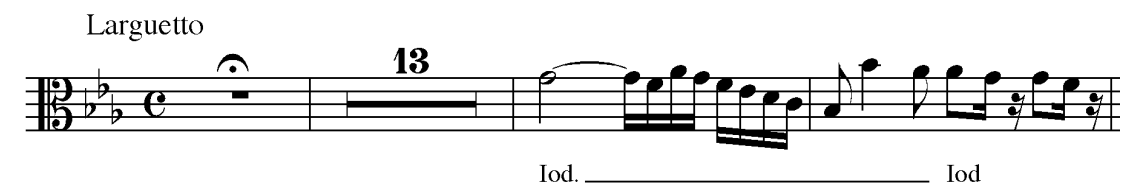
A; vns, cls en Bfa, fgs, tps en Eb, vc, cb, pf (i) (ii) (iii) (iv?).

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (3): E:SA AM 19.12; E:ZA 28/8; “Partituras” (f. 80-90r). Manila (D. Irving).

(MD 26). IOD. MANUM SUAM MISIT HOSTIS: LAMENTACIÓN 3ª DEL MIÉRCOLES

A; vns, fls, cls, tps, fg, vln, cemb, ac (ii) (iii)

Do m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 19.13.

(MD 27). IOD. MANUM SUAM MISIT HOSTIS: LAMENTACIÓN 3ª FERIA QUINTA A 4
SSAT; vns, ac

Sol M

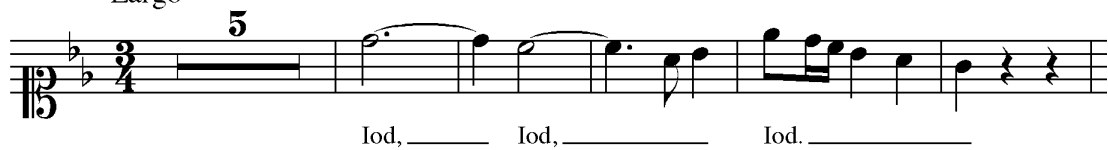
Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (1): E:SA AM 19.15.

(MD 28). JOD. MANUM SUAM: LAMENTACIÓN 3ª DEL MIÉRCOLES.

B; vns, ob, tps, ac

Mi b M

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (1): E:SA AM 5.67 (incompleta).

Observaciones: No consta específicamente la autoría, pero la partitura es autógrafa de Doyagüe.

1.3.2. Lamentaciones del jueves santo

(MD 29). LAMED. MATRIBUS SUIS. *LAMENTACIÓN 2ª DEL JUEVES A SOLO DE CONTRALTO CON VIOLINES, CLARINETES, FAGOTES, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO*

A; vns, cls, tps, fags, vln, cb, cemb, pf (ii) (iii) (iv)

Mi b M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



La - - - - med

Fuentes (5): E:SA AM 100.56; E:ZA 28/9; E:GU lg. 38-4; E:Zac D- 311/3118; "Partituras" (f. 91-98) de Manila (D. Irving).

(MD 30). LAMED. MATRIBUS SUIS. *LAMENTACION 2ª DEL JUEVES*

S; vns, fls, tps en Si b, fag, ac (¿iv?)

Sol m

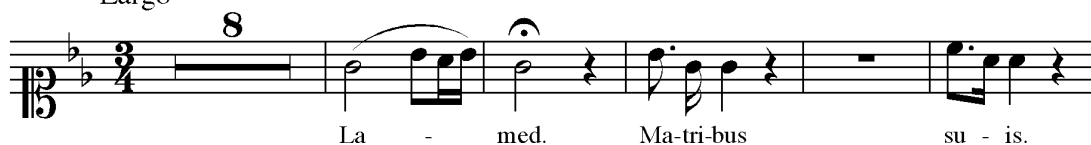
Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (1): E:TUc 30/13.

(MD 31). ALEPH. EGO VIR VIDENS: LAMENTACIÓN 3ª DEL JUEVES

T; vns, tps en elafa, fags, ac (ii) (iii) (iv)

Mi b M

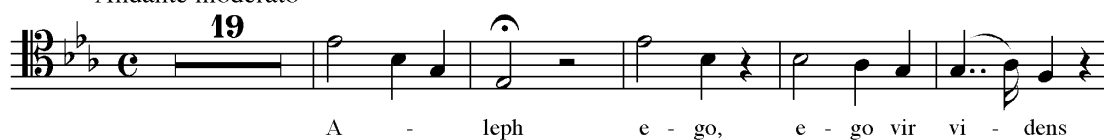
Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (3): E:SA AM 100.4; E:ZA 28/10; E:GU Lg. 3-26.

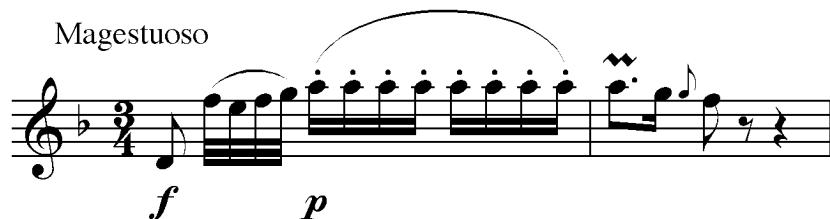
(MD 32). ALEPH. EGO VIR VIDENS. LAMENTACIÓN 3º DEL JUEVES.

B; vns, va, fls, tps, vlc, cb (¿iv?)

Re m

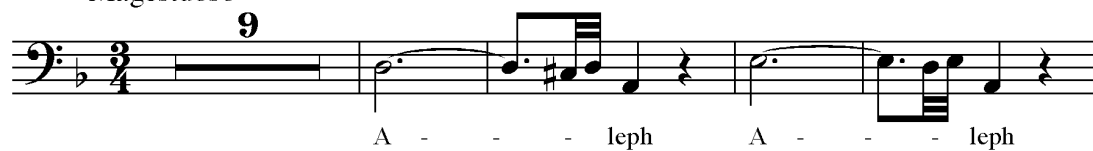
Íncipit del primer violín

Magestuoso



Íncipit de la voz

Magestuoso



Fuentes (1): E:SA AM 100.19.

(MD 33). ALEPH. EGO VIR VIDENS. LAMENTACIÓN 3ª DEL JUEVES

B; vns, tps, vln, cb (¿iv?)

Re m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (1): E:SA AM 100.29.

(MD 34). ALEPH. EGO VIR VIDENS. LAMENTACIÓN 3ª DEL JUEVES A SOLO DE TENOR.

T; vns, ac (¿iv?).

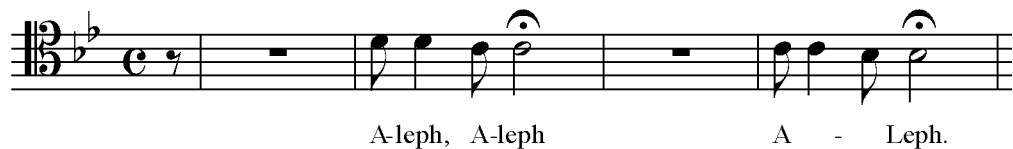
Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (1): E:SA AM 19.9.

1.3.3. Lamentaciones del viernes santo

(MD 35). DE LAMENTATIONE IEREMIE PROPHETE. LAMENTACIÓN 1ª DEL VIERNES A 4 Y A 8 CON VIOLINES, CLARINETES, FAGOTES, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO
SATB; vns, fl, cls, fag, vlc, cb, cemb, pf (ii) (iii) (iv)

Fa m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



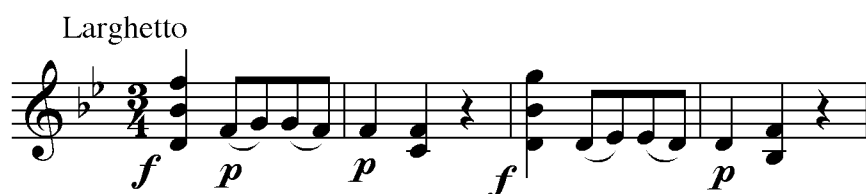
Fuentes (6): E:SA AM 100.22; E:SA AM 9.48; E:Buc 80.11; E:GU 3-25; E:Zac D-149/1232; "Partituras" (f. 99-119r) Manila (D. Irving).

(MD 36). ALEPH. QUOMODO OBSCURATUM EST. LAMENTACIÓN 2ª DEL VIERNES CON VIOLINES Y ACOMPAÑAMIENTO.

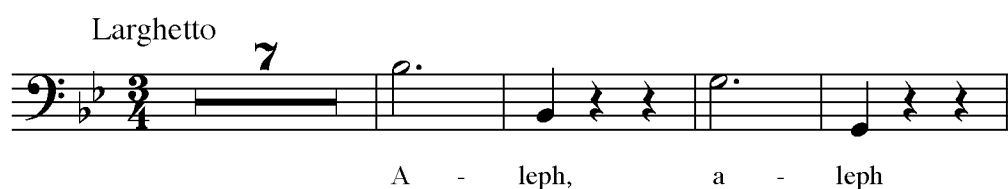
B; vns, vlc, cb, cemb (¿iv?)

Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



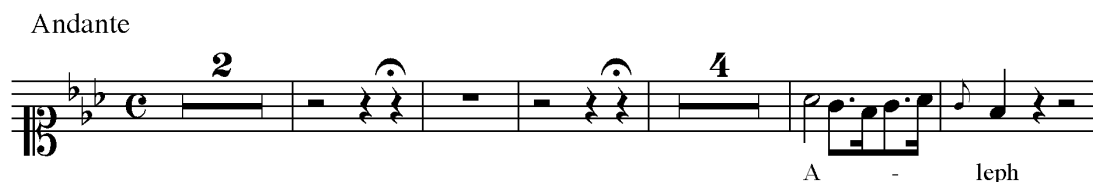
Fuentes (1): E:SA AM 100.20.

(MD 37). ALEPH. QUOMODO OBSCURATUM EST AURUM. LAMENTACIÓN 2ª DEL VIERNES A DÚO

SS o AT; vns, obs, cls, fgs, tps, ac (ii) (iii) (iv)

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (3): E:SA AM 100.23; E:GU 3-27 (en Mi b M); En E:Zac D-293/2807 hay una copia transportada a Fa M; Volumen de “Partituras” (f. 146-152r) de la Universidad de Santo Tomás. Manila (D. Irving).

(MD 38). INCIPIT ORATIO: LAMENTACIÓN 3ª DEL VIERNES

T; vns, cls, tps, fags, ac (ii) (iii) (iv)

Fa m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (4): E:SA AM 100.2 y AM 11.1-3; E:GU Leg 3-23; Volumen de “Partituras” (f. 138-145) de la Universidad de Santo Tomás. Manila (D. Irving).

1.4. Himnos

1.4.1. Genitori / Tantum ergo

(MD 39). GENITORI A 8 VOCES CON VIOLINES, TROMPAS Y BAJO.

SATB SATB; vns, tps, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Re M

Versión 1

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes versión 1 (2): E:SA AM 20.8; E:Mdr MD/C/2 (6) o CAJA 2/6.

Versión 2

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes versión 2 (2): E:As 7-50; E:Tuc 30/18.

Versión 3

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes versión 3 (1): E:Zac D-342/3988 (2).

Total de fuentes (6): E:SA AM 20.8; E:As 7-50; E:Tuc 30/18; E:Zac D-342/3988 (2); E:Mdr MD/C/2 (6) o CAJA 2/6; E:MON 42/16.

(MD 40). GENITORI A 8 VOCES

S, SATB, vns, cls, tps, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Do M

Versión 1

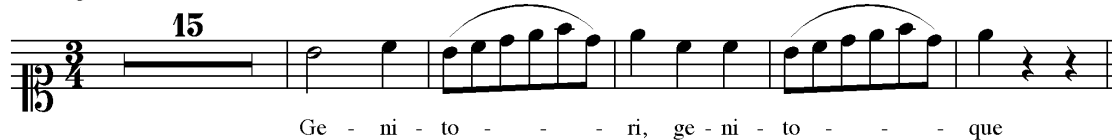
Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz (versión 1)

Allegro moderato



Fuentes versión 1 (5): E:CROc 8/19; E:SA AM 19.3; E:SA AM 20.9; E:OR 43/8; E:Zac D-327/3516.

Versión 2

Íncipit de la voz.

Allegretto moderato



Fuentes versión 2 (1): E:Ac 7/7.

Observaciones: el S del primer coro coincide con el S del segundo coro de los anteriores.

Versión 3

SATB, SATB; ac

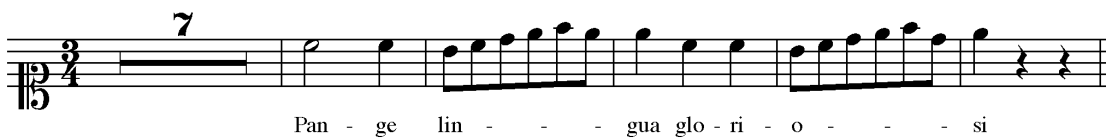
Íncipit del acompañamiento

Despacio



Íncipit de la voz

Despacio



Fuentes versión 3 (1): E:Zac D-342/3988 (1).

Total de fuentes (7): E:Ac 7/7; E:CROc 8/19; E:SA AM 19.3; E:SA AM 20.9; E:OR 43/8; E:Zac D-327/3516; E:Zac D-342/3988 (1).

(MD 41). GENITORI A 4

SATB; vns, fls, fags, tps en do, cb (i) (̣ii?) (̣iii?) (̣iv?)

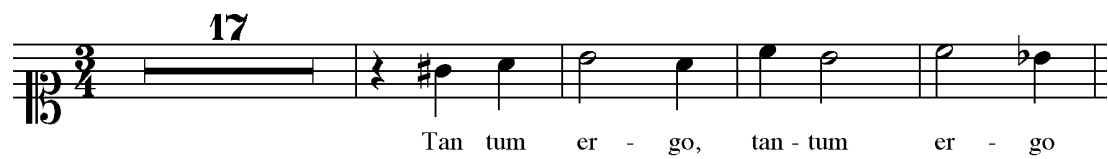
Do M

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz



Versión de Tuy

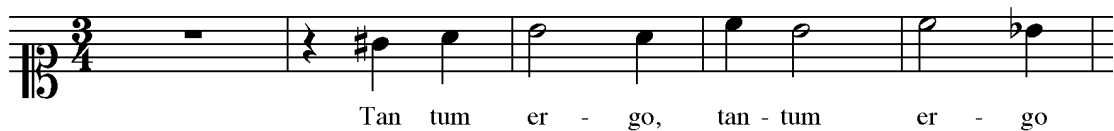
Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (9): E:Sc 136/7; E:As 7-39; E:Mp Caja nº 756 expte 468; E:ZA 28/12; E:TUc 30/16; E:P 16/15; E:Zac D-327/3503; E:OR 43/6; Nava del Rey Carpeta "Otros Temas I", Ms. 346.

(MD 42). GENITORIA 4 VOCES CON VIOLINES, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO
SATB; vns, tps, vln, org (¿ii?) (¿iii?) (¿iv?)

Do M

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (2): E:OR 43/7; E:P 16/14.

(MD 43). TANTUM ERGO A 4 VOCES SOLAS

SATB; ac (¿iv?)

Re M

Íncipit del acompañamiento



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:TUc 30/17.

1.4.2. Te Deum

(MD 44). TE DEUM LAUDAMUS A 4 Y A 8

SATB; SATB; vns, obs, tps en Re, org, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Re M

1812 (E:SA)

Íncipit del primer violín

Allegro un poco vivo



Íncipit de la voz

Allegro un poco vivo



Fuentes (7) E:SA AM 20.3; E:Mc 1/7041 (12); E:Buc 80/12; E:Sc 136/8; E:TUc 30/19; E:P 16/16; E:Zac D-157/1284.

(MD 45). TE DOMINUM: TE DEUM A 8 CON VIOLINES, OBOE, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO

SATB SATB vns, ob, tps, vln, cb, org

La m

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Te Do-mi-num, te Do-mi-num con-fi - te-mur, con-fi-te-mur te

Fuentes (2) E:SA AM 20.4; E:BA Antiguo paquete 16 (actualmente en caja 21 SR).

1.5. Salmos

1.5.1. Vísperas

(MD 46). DIXIT DOMINUS : SALMO A CINCO.

T, SATB; vns, obs, tps, org, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Fa M

Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit del tenor

Allegro no mucho



Di - xit Do - mi-nus, Do - mi-nus

Íncipit del tiple

Allegro no mucho



Fuentes (9): E:SA AM 19.22; E:Ac 7/5; E:Sc 136/2; E:V 13/8; E:P 17/1; E:TUc 30/7; E:Mp Caja nº 755 expte 466; E:MON 42/9; E:Nava del Rey, carpeta "Otros temas II" Ms. 381.

(MD 47). DIXIT DOMINUS A 8, CON VIOLINES, OBOES Y TROMPAS.

SATB, vns, obs, tps, ac (i)

Sol M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (4): E:SA AM 19.21; E:As 7-42; E:GU lg. 16-11; E:BA Paquete 14 (actual caja 19A), nº 24.

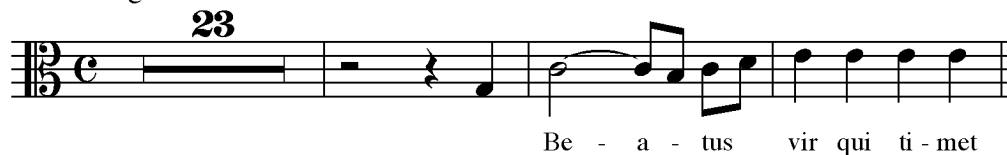
(MD 48). BEATUS VIR

A, SATB; vns, cls, tps en C, ac (i)

Do M.

Íncipit del A (solista)

Allegro



Íncipit del S

Allegro

42



Íncipit del vn I

Allegro



Fuentes (4): E:SA AM 105.6; E:Ac 7/8; E:P 17/5; E:MA 37-10.

(MD 49). BEATUS VIR

SATB, vns, tps, ac (i)

Do m

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Íncipit del primer violín de E:V

Largo



Fuentes (8): E:SA AM 19.17; E:As 7-47; E:V 10/5; E:OR 43/4; E:GU lg. 15-20; E:BA antiguo paquete 14 (actual caja 19A), nº 21; E:LUc 5/5; BNF D-4330 (2).

(MD 50). LAUDATE DOMINUM OMNES GENTES: SALMO A 8 VOCES EN LA MENOR
SATB, SATB; vns, tps en do, ob, ac (i)

Do M

Íncipit del primer violín



Íncipit de S de primer coro

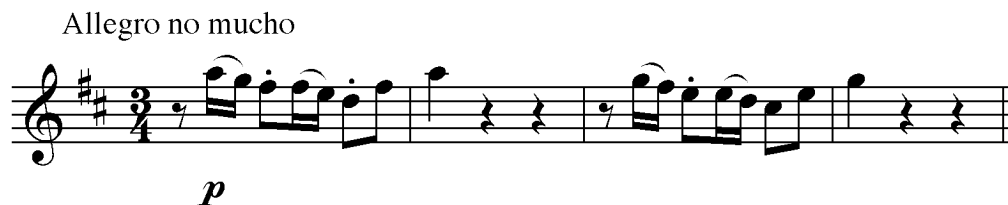


Fuentes (4): E:SA AM 19.18; E:GU lg. 18-19; E:Ba caja 15A, nº 16; BNF: D-4330 (3).

(MD 51). LAETATUS A 5 CON VIOLINES, OBOES, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO
T, SATB, vns obs tps en Re, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (5): E:SA AM 19.20; E:Mp. Caja nº 755, expte 466, E:MA 37-12; E:Sc 136/3; E:MON 42/10.

(MD 52). LAUDA IERUSALEM DOMINUM: SALMO A 5

A, SATB; vns, cls, tps en sol, org obligado, orgII, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Sol M

1808 (E:SA)

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit del A de primer coro

Allegro



Íncipit de S de primer coro

Allegro



Fuentes (12): E:SA AM 19.24; E:Ac 7/9; E:BUc 33/2; E:SE 140/6; E:ZA 28/3; E:Mp Caja 755 n° 466; E:PAL 78/1; E:MON 42/11; E:Sc 136/4; E:MA 37-11; E:P 48/3; E:LUc 5/6.

(MD 53). LAUDA IERUSALEM A 8

SATB, SATB; vns, cb

Si b M

Íncipit del primer violín

Allegro



Allegro



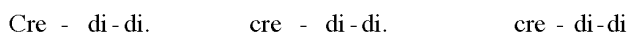
(MD 54). Credidi

Si b M

Allegro



Allegro



(MD 55). GLORIA DEL SALMO CREDIDI

Do M

Andante moderato



Andante moderato



Fuentes (1): E:SA AM 20.6-2.

Observaciones: En este ejemplar no consta el nombre del autor. Sin embargo, sus características, la caligrafía y la inscripción que aparece, coincidente con la que llevan las obras de Doyagüe entregadas por sus testamentarios, avala la hipótesis de que pertenece a este autor.

1.5.2. Salmos de Nona

(MD 56). DOMINE AD ADIUVANDUM: SALMO A 8 VOCES

SATB, SATB; vns, obs, cls, tps en re, fags, org ob, ac

Re M

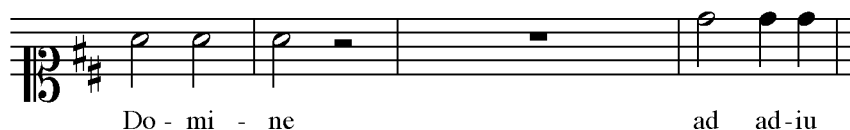
Íncipit del primer violín

Allegro Spiritoso



Íncipit de la voz

Allegro Spiritoso



Do - mi - ne

ad ad-iu

Fuentes (2): E:Mp caja 756 n° 467 y un ejemplar de Santiago de Chile del que no consta signatura en su catálogo.

Observaciones: éste salmo y los dos siguientes se encuentran en en E:Mp en el mismo cuadernillo, por el orden en que se exponen aquí, con la inscripción “Original / Salmos de Nona / del Maestro / Dn. Manuel Doyagüe / 1818”.

(MD 57). MIRABILIA: SALMO PRIMERO DE NONA A 8 VOCES

SATB, SATB; vns, cls, tps en re, org, ac (i) (ii) (iii) (iv)

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro



p

27

Mi - ra - bi - li - a

35

Prin - ci - pes, prin - ci - pes

The first system of the musical score is written on a single staff in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The melody begins with a half note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. This is followed by a quarter rest, then a quarter note A4, and a quarter note G4. The next measure contains a half note F#4, followed by a quarter note E4, and a quarter note D4. The system concludes with a half note C4. Dynamic markings are present: *sf* (sforzando) under the first measure, *p* (piano) under the second measure, and *sf* under the third measure. The notation includes various musical symbols such as stems, beams, and slurs.

Íncipit de la voz

Allegro spiritoso



Fuentes (1): E:SA AM 20.7-1. En AM 20.7-2 hay una parte de esta obra (el versículo *Quoniam videbo*) transportada a Do M.

(MD 59-2). QUONIAM VIDEBO CAELOS: VERSÍCULO DEL SALMO DOMINE DOMINUS NOSTER.

A; vns, cls, cb.

Do M

Índice del primer violín

Andante gracioso



Íncipit de la voz

Andante gracioso



Fuentes: E:SA AM 20.7-2. En AM 20.7-1 está esta obra completa (el salmo *Domine Dominus noster*) en Re M.

(MD 60). DOMINI EST TERRA: SALMO A 8.

SATB, SATB; vns, obs, tps, vlc, cb, org (i)

Mi b M

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes (1): E:SA AM 6.54

Observaciones: Las partichelas tienen la inscripción "De la Y. C. de Salamanca". Por la caligrafía y la anterior inscripción, podría ser de Doyagüe. (prácticamente todas las piezas de E:SA, y alguna de E:CROc de esa mano son de Doyagüe).

1.5.4. Misereres

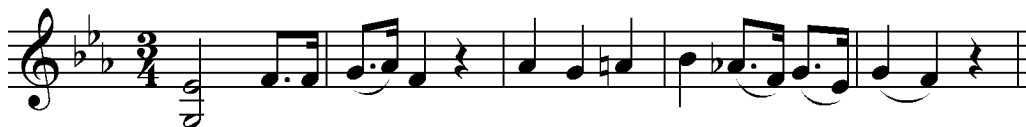
(MD 61). MISERERE MEI DEUS: *SALMO A 8 VOCES*

SATB, SATB; vns, tps, ac (i) ¿(ii)? ¿(iii)?

Mi b M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de S de primer coro

Larghetto



Fuentes (10): E:SA AM 105.9; E:Ac 7/10; E:Buc 37/5; E:TUc 30/9; E:P 17/2; E:OR 43/5; E:Zac D- 33/345; E:Mm MUS 719-13; E:SD 2/9; E:MON 42/13.

(MD 62). MISERERE MEI DEUS

SATB, SATB; vns, obs, cls, tps, ac (i)

Mi b M

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz



Fuentes (6): E:SA AM 18.4; E:TUc 30/8; E:CROc 14/17; E:Mm MUS 712-3; Nava del Rey ms. 331; BNF D 4330 (4). Se publicó en tres entregas en *La Gaceta Musical de Madrid* entre febrero y abril de 1866.

(MD 63). MISERERE A 4 Y A 8.

SATB, SATB; vns, obs, tps, vlc, cb, cemb, pf (i) (ii) (iii)

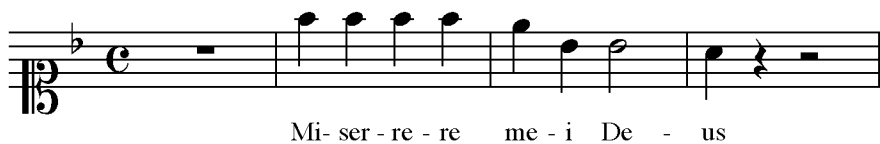
Fa M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



Fuentes (1): E:SA AM 100.15.

(MD 64). MISERERE MEI DEUS: MISERERE A 4 Y A 8.

SATB, SATB; vns, cls, tps, fags, vln, cb, cemb, ac (i) (ii) (iii)

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante

a media voz



Fuentes (4): E:SA AM 100.16; E:GU Leg 124, nº 3; E:MON 42/12; E:Ma M-1329 (esta última fuente añade viola).

(MD 65). MISERERE CON FLAUTAS, FAGOTES Y TROMPAS

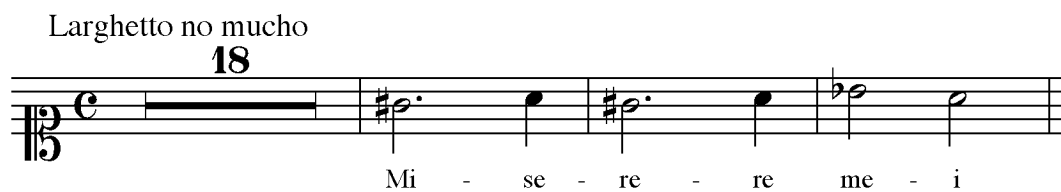
SATB; fls, fags, tps, vn, cb, cemb (i) ¿(ii)?

La m

Íncipit de la flauta primera



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:SA AM 5.48 a-1; E:CROc 6/13; publicado en Eslava, Hilarión. *Lira Sacro Hispana*. S XIX, serie 1ª, tomo 1º, p. 80 a 124.

(MD 66). MISERERE A 8 CON VIOLINES, OBOES Y TROMPAS

SATB, SATB; vns, obs, tps, cb y 2 acs

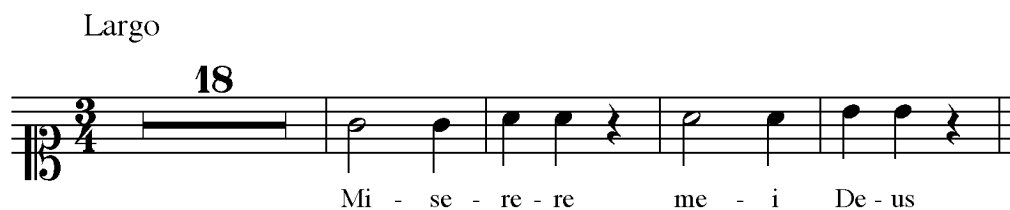
Do M

1805?

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU lg. 6-24.

(MD 67). MISERERE A OCHO VOCES

SATB, vns, fls, cls, sax, ac

Mi b M

Íncipit del primer violín

Moderato



Íncipit de la voz

Moderato



Fuentes (2): E:GU lg. 39-4; E:GU lg. 124-3 (b).

(MD 68). MISERERE MEI: MISERERE A 8

SATB, SATB; vns, fls, cls en Bfa, tps, fags, vlc, cb, ac (i) ¿(iii)?

Mi b M

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (2): E:SA AM 18.5; E:As 7-37.

(MD 69). MISERERE A 8

SATB, SATB; vns, tps, bjn, ac

Do m

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (1): GUELBENZU Mss. XVIII con autor.

(MD 70). MISERERE EN MI BEMOL MAYOR

SATB, SATB vns obs o cls tpas en Elafa y ac.

Mi b M

Íncipit del primer violín

Despacio



Íncipit de la voz

Despacio



Fuentes (1): E:ZA 28/4 (la partitura está en E:ZA 22/14).

1.6. Cánticos

1.6.1. Magnificat

(MD 71) MAGNIFICAT ANIMA MEA

SATB, SATB; vns, cls, tps en mi b, org, ac (i) (ii) (iii) (iv).

Mi b M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de S de primer coro

Larghetto



Fuentes (9): E:SA AM 19.23 y AM 105. 7; E:Ac 7/24; E:Mp Caja 755, nº 466; E:Za 28/6; E:Sc 136/6; E:TUc 30/10; E:Zac D-33/309; BNF D-4330 (3BIS).

Observaciones: esta es la obra que introdujeron en su tumba por considerarla la más lograda de todas.

(MD 72). MAGNIFICAT ANIMA MEA

SATB; SATB, vns, cls, tps en Re, org, ac (i) (ii) (iii) (iv)

 $\operatorname{Re} M$

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de S de primer coro

Largo



Fuentes (2): E:SA AM, 20.5; E:Ac 7/13 (*LSH* s. XIX, t 2º, serie 2ª, pp. 196-213).

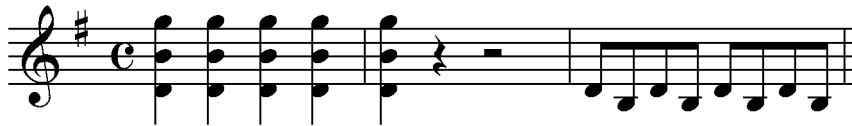
(MD 73). MAGNIFICAT A 3 CON VIOLINES Y ACOMPAÑAMIENTO

SSS; vns, tp, vlc

Sol M

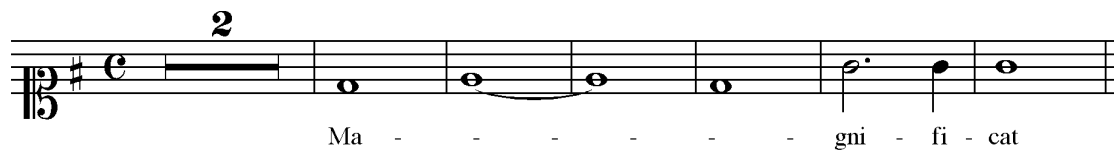
Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit de la voz

Allegro no mucho



Fuentes (1): E:SA AM 22.52.

(MD 74). MAGNIFICAT ANIMA MEA: MAGNIFICAT A 8.

SATB, SATB; vns, obs, cors, vlc, cb

Mi b M

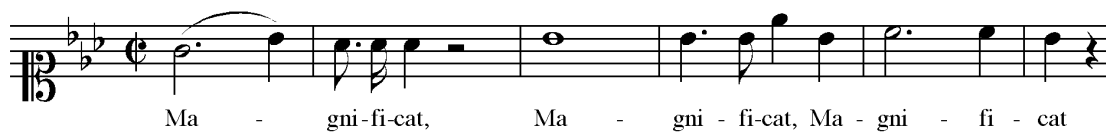
Íncipit del primer violín

Andante magestuoso



Íncipit de la voz

Andante magestuoso



Fuentes (1): E:SA AM 6.55.

Observaciones: En esta pieza no figura el nombre de Doyagüe, aunque por la caligrafía y la inscripción se puede atribuir a este autor.

1.7. Antifonas

(MD 75). *CHRISTUS FACTUS EST*

SATB cb (iv)

Mi b M

Íncipit del acompañamiento

Larghetto no mucho



(MD 77). IMPETUM FECERUNT: ANTÍFONA A 9 VOCES Y ACOMPAÑAMIENTO.

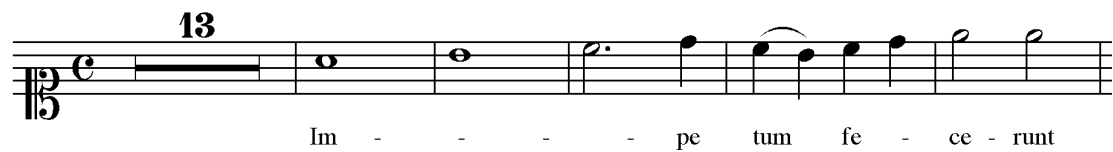
SATB, SATB; vc, cb, org

Re m

Íncipit del acompañamiento



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA Expte de oposiciones de Doyagüe (II).

(MD 78). SALVE REGINA: SALVE A 8 CON OBOES, TROMPAS Y ÓRGANO OBLIGADO

SATB, SATB; vns, obs, tps, org, ac.

Re M

1783

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Fuentes (1): E:GU lg. 21-31.

(MD 79). REGINA CAELI.

SATB, SATB; vns, vlc, cb

Sol m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): AM 6.74

Observaciones: El nombre de Doyagüe no aparece en ningún lugar, pero por la grafía y la indicación “De la Y. C. de Salamca.” podríamos atribuirle a Doyagüe.

1.8. Responsorios

(MD 80). HODIE NOBIS COELORUM: RESPONSORIO PRIMERO AL NACIMIENTO DE NRO SR. JESUCRISTO.

SATB, SATB; vns, tps, org, vln

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:BA Antiguo Paquete 5 (caja 10 SR), nº 10; E:MA 37-6.1.

(MD 81). HODIE NOBIS DE COELO PAX: RESPONSORIO SEGUNDO AL SAGRADO NACIMIENTO DE NRO SEÑOR JESUCRISTO.

SATB; vns, tps en G, vln

Sol m

Íncipit del primer violín

Andantino expresivo



Íncipit de la voz versión 1

Andantino expresivo



Íncipit de la voz versión 2

Andantino expresivo



Fuentes versión 1 (3): E:ZA 20/11; E:MA 37-6.2; E:BA antiguo paquete 5 (actual caja 10 SR), nº 9.

Fuentes versión 2 (2): E:SA AM 21.1; E:CROc 9/4 (?).

Fuentes en total (5): Con algunas diferencias interesantes: E:SA AM 21.1; E:CROc 9/4; E:ZA 20/11; E:MA 37-6.2; E:BA antiguo paquete 5 (actual caja 10 SR), nº 9.

(MD 82). QUEM VIDISTIS PASTORES: RESPONSORIO TERCERO AL SAGRADO NACIMIENTO DE NRO. SR. JESUCRISTO. A 4 CON VIOLINES.

SATB; vns, ac

Do m

Íncipit del primer violín


Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato

17



Quem ____ vi - dis - tis ____ pas - to - res

Fuentes (3): E:ZA 20/12; E:MA 37-6.3; E:BA Antiguo Paquete 5 (caja 10 SR), nº 43.

(MD 83). O MAGNUM MYSTERIUM: RESPONSORIO CUARTO AL SAGRADO NACIMIENTO DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO.

S; SATB; vns, tpas en f, org, vln

Sol m

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andantino moderato

10



O ma - gnum ____ mys - te - ri - um

Íncipit de la voz en el arreglo de Jerónimo de los Ángeles (E:ZA)

Andantino moderato

10



O ma - gnum ____ mys - te - ri - um

Fuentes (3): E:ZA 28/13; E:MA 37.7-1; E:BA Antiguo Paquete 5 (caja 10 SR), nº 41.

(MD 84). BEATA DEI GENITRIX: RESPONSORIO 5º A TRES.

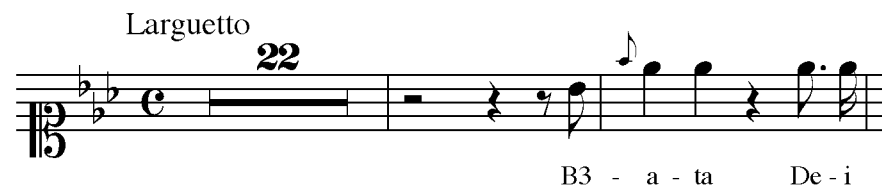
SAT; vns, tps, vln.

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:MA 37.7-2; E:Ba antiguo paquete 5 (actual caja 10 SR), nº 42.

(MD 85). SANCTA ET INMACULATA: RESPONSORIO SEXTO A 8, CON VIOLINES Y TROMPAS

SATB, vns, tps, ac.

Re m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:MA 37.7-3; E:BA antiguo paquete 13 (actual caja 19A), nº 13.

(MD 86). BEATA VISCERA MARIA: RESPONSORIO SÉPTIMO A 4, CON VIOLINES Y TROMPAS

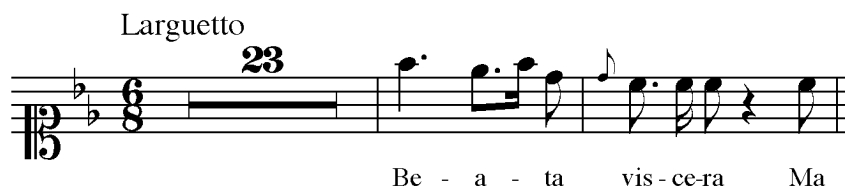
SATB; vns, tps en elafa, ac

Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:MA 37-8.1; E:BA antiguo paquete 5 (actual caja 10 SR), nº 37.

(MD 87). SANTIFICAMINI HODIE: RESPONSORIO A 8 PARA CALENDAS CON ÓRGANO OBLIGADO.

A; vns, tps, ac

Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:BA Antiguo Paquete 5 (caja 10 SR), nº 10.

(MD 88). VERBUM CARO: RESPONSORIO OCTAVO A 8 CON VIOLINES, TROMPAS Y ÓRGANO OBLIGADO

SATB; SATB; vns, tps, org, vln.

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro con brio



Íncipit de la voz

Allegro con brio



Fuentes (2): E:BA Antiguo paquete 5 (actual caja 10 SR), nº 24; E:MA 37-8.2.

(MD 89). ILLUMINARE IERUSALEM: OFERTORIO DE SAN JUAN PARA LOS SANTOS REYES Y EPIFANÍA

SATB; vns, ob, ac (i) (iii)

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 6.80.

1.9. Secuencias

(MD 90). LAUDA SION: *SECUENCIA DE CORPUS*.

SATB; SATB; vns, ob, org, vlc, cb (i)

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes (1): E:SA AM 6.48

Observaciones: No aparece el nombre de Doyagüe, pero se ve su caligrafía en la frase “secuencia de Corpus” de la portada del violín primero y la inscripción propia de las obras que estaban en su testamentaria.

(MD 91). VENI SANCTE SPIRITUS: *SECUENCIA PARA LA PASCUA DE PENTECOSTÉS A 8*.

SATB; SATB; vns, org, ac (i)

Re m

Íncipit del Vn I

Allegro



Íncipit S de primer coro:

Allegro



Fuentes (2): E:SA AM 17.10; E:Ac 7/6.

(MD 92). VICTIMAE PASCHALI LAUDES: SECUENCIA PARA LA PASCUA DE RESURRECCIÓN

SATB; SATB; vns, ac, org

Re m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 105.11.

Observación: No consta que esta pieza sea de Doyagüe, pero la caligrafía que parece la suya y la inscripción de pertenencia a la Catedral salmantina, que está en la mayor parte de sus obras, avalan su autoría.

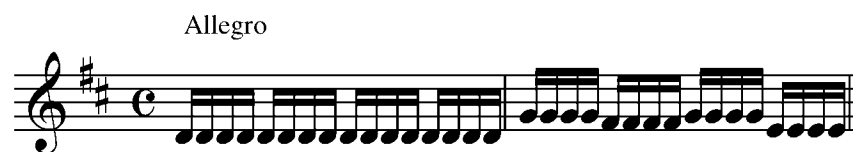
(MD 93). VICTIMAE PASCHALI LAUDES: SECUENCIA PARA LA PASCUA DE RESURRECCIÓN

SATB; SATB; vns, obs, tps, org, ac

Re M

Copiada en 1827

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): BNF MS-8238 (2).

1.10 Motetes

(MD 94). ASSUMPTA EST MARIA: OFERTORIO A LA ASUNCIÓN DE NTRA SEÑORA.

SATB SATB vns, ob, tps, vlc, cb, org (i).

Do M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 17.2

(MD 95). EGO SUM PANIS

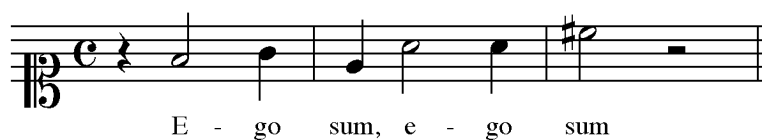
SATB, SATB; ac

Re m

Íncipit del acompañamiento



Íncipit de la voz



Fuentes (1): AM 22.44.

Observaciones: No consta el nombre de Doyagüe, pero la caligrafía y características hacen pensar en su autoría.

(MD 96). IN BETLEEM JUDA NASCITUR: MOTETE DE CALENDIA

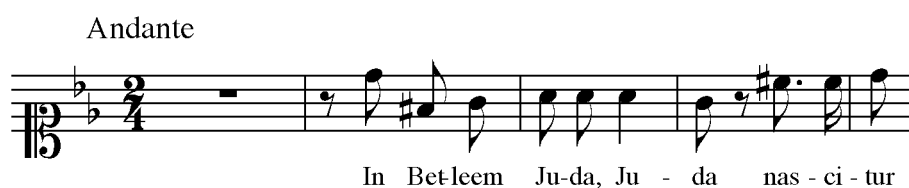
SATB; vns, vlc, cb

Sol m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 21.24-1.

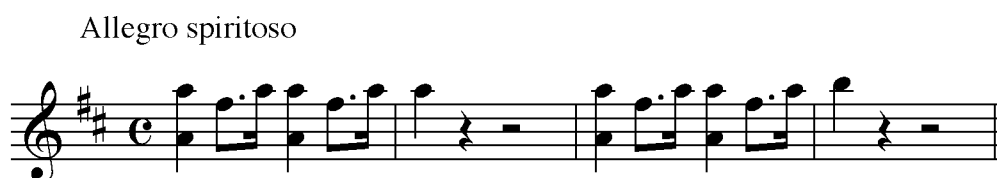
Observaciones: No consta el nombre de Doyagüe, aunque las características y la inscripción “De la Iglesia de Salamanca” que aparece en las obras que Doyagüe había custodiado en su casa.

(MD 97). JUSTUS UT PALMA: OFERTORIO PARA LA FESTIVIDAD DE SAN JUAN

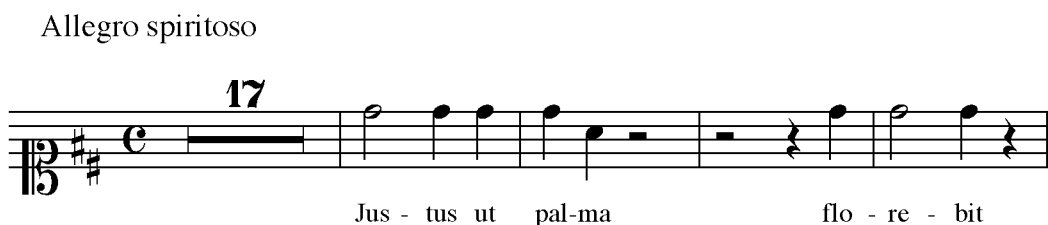
SATB, SATB; vns, ob, vlc, cb, org (i) (ii)

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 9.46.

Observaciones: No figura el nombre de Doyagüe, aunque tiene la inscripción de pertenencia a la Catedral de Salamanca propia de las obras de este autor, presenta el estilo de Doyagüe y hay alguna inscripción con su caligrafía.

(MD 98). NIMIS HONORATI SUNT: OFERTORIO DE LA FESTIVIDAD DE SANTIAGO
SATB, SATB; vns, ob, vlc, cb, org (i) (iii)

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 9.47.

Observaciones: No figura el nombre de Doyagüe, aunque tiene la inscripción de pertenencia a la Catedral de Salamanca propia de las obras de este autor, y hay alguna inscripción con su caligrafía.

(MD 99). QVAE EST ISTA?: MOTETE A 4 VOCES PARA LA FESTIVIDAD DE LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA
SATB, ac (iv)

Fa M

Íncipit del acompañamiento



Íncipit de la voz



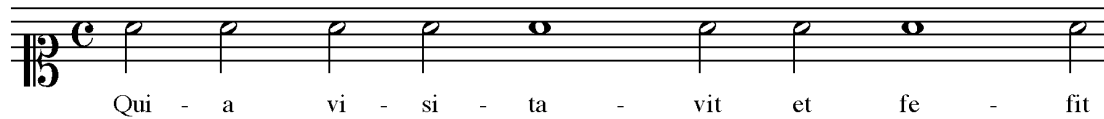
Fuentes (1): E:SA AM 19.2.

(MD 100). *QUIA VISITABIT ET FECIT: BENEDICTUS A DOS VOCES PARA LOS TRES DÍAS DE TINIEBLAS*

SATB, SATB; ac (i) (iv)

Armadura sin alteraciones

Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:CROc 14/15; E:ZA 28/5

(MD 101). *USQUEQUO EXALTABITUR INIMICUS MEUS: MOTETE DE PASIÓN AL SANTÍSIMO CRISTO DE LAS BATALLAS.*

SATB; vns, tps en Eb, ac (iv)

Fa m

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (2): E:SA AM 20.2; E:SA AM 105.1.

(MD 102). *TERRA TREMUIT: OFERTORIO DE PASCUA DE RESURRECCIÓN A OCHO CON AC DE ÓRGANO*

SATB, SATB; vns, vlc, cb, bn 2º coro, org (i) (iii)

Re M

1785?

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro

ter - ra tre-muit, ter - ra tre-muit

Detailed description: This is a musical score for a voice incipit. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a measure containing a whole rest, followed by a measure with a half note G4 and a quarter rest. This is followed by a measure with a half note A4 and a quarter rest. The next measure has a half note B4 and a quarter rest. The final measure has a half note C5 and a quarter rest. There are two measures of whole rests, each labeled with a '27' above it, indicating a 27-measure rest. The lyrics 'ter - ra tre-muit, ter - ra tre-muit' are written below the notes.

Fuentes (1): E:SA AM 19.6.

(MD 103). TUI SUNT COELI: OFERTORIO PARA LA FESTIVIDAD DE LA CIRCUNCISIÓN Y PARA LA 3^o MISA DEL NACIMIENTO DE N.S.J.

SATB, SATB; vns, ob, tps, ac (iii)

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro

fp

Detailed description: This is a musical score for the first violin incipit. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a measure containing a half note G4 and a quarter rest. This is followed by a measure with a half note A4 and a quarter rest. The next measure has a half note B4 and a quarter rest. The final measure has a half note C5 and a quarter rest. The dynamic marking 'fp' (fortissimo) is written below the first measure.

Íncipit de la voz

Allegro

Tu - i sunt coe - li

Detailed description: This is a musical score for a voice incipit. It is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro'. The score begins with a measure containing a whole rest, followed by a measure with a half note G4 and a quarter rest. This is followed by a measure with a half note A4 and a quarter rest. The next measure has a half note B4 and a quarter rest. The final measure has a half note C5 and a quarter rest. There are two measures of whole rests, each labeled with a '27' above it, indicating a 27-measure rest. The lyrics 'Tu - i sunt coe - li' are written below the notes.

Fuentes (3): E:SA AM 6.81; E:SA AM 22.50; E:SA AM 24.15.

Observaciones: no figura en ninguna de las fuentes el nombre de Doyagüe, sino el de los copistas: Astudillo y Borreguero. Sin embargo, la caligrafía y otras características que se explican en el texto de este trabajo, justifican la atribución de esta pieza a Doyagüe.

2. Obras en castellano

2.1. Villancicos con estribillo y coplas, pastorela o tonada

2.1.1. Ciclo de Navidad y Reyes

2.1.1.1. Al Nacimiento

(MD 104). *A BELEN LOS PASTORES AMANTES SE ENCAMINAN: VILLANCICO DE PASTORELA*

SATB, SATB; vns, tps en fa, ac

Fa M

Estribillo: A Belén los pastores amantes se encaminan

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro

24



A Be- lén los _____ Pas - to - res

Pastorela: Deseosos volemos

Íncipit del primer violín

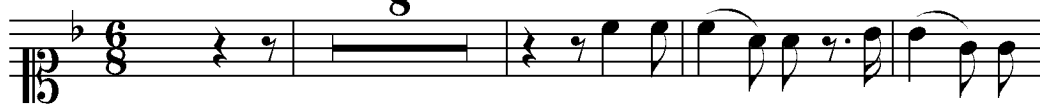
Andante



Íncipit de la voz

Andante

8



De - se - o _____ sos vo - le - mos

Fuentes (1): E:P 16/2.

(MD 105). A BELÉN PASTORES CORRAMOS LIGEROS: VILLANCICO AL NACIMIENTO

SATB, SATB; vns, ob, tps en elafa, ac

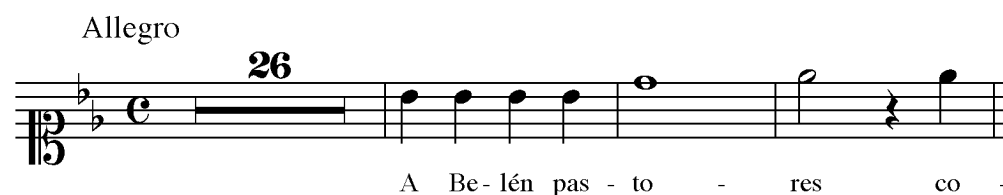
Si b M

Estribillo: A Belén pastores corramos ligeros

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

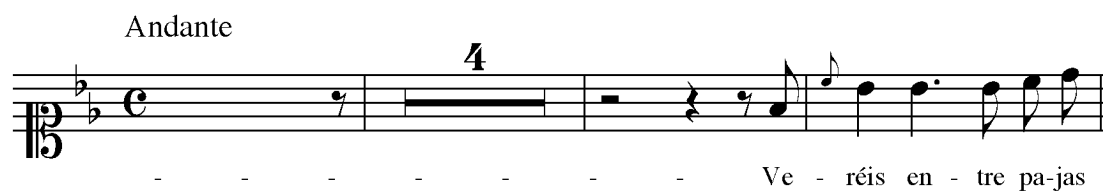


Coplas: Veréis entre pajas

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes: (1) E:CROc 9/12.

(MD 106). AL PORTAL CON ALEGRÍA: VILLANCICO DE PASTORELA

SSAT, SATB; vns, tps en elafa, ac

Si b M / Fa M

Estribillo: Al portal con alegría

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegretto



Pastorela: Pastor divino

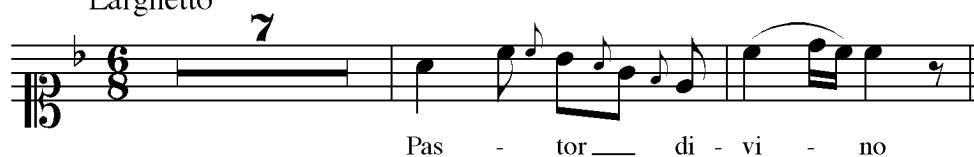
Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes: (1) E:CROc 9/6; E:GU lg. 31-21.

(MD 107). ALBRICIAS MORTALES: VILLANCICO A 8 AL NACIMIENTO

SATB, SATB; vns, ob, tps, vc, cb, org

Do M

Estribillo: Albricias mortales

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: Tiritando en un pesebre

Íncipit del primer violín

Andantino moderato



Íncipit de la voz

Andantino moderato

Andantino moderato

6

Ti-ri - tan - do-en un - pe - se - bre

Fuentes (1): E:SA AM 21.12.

(MD 108). ALEGRES BAJAN DEL MONTE AL VALLE: *VILLANCICO DE PASTORELA*

SSAT, SATB; vns, fls, tps en G, ac

Sol M

Estribillo: Alegres bajan del monte al valle

Íncipit del primer violín

Vivace moderato

Íncipit de la voz

Vivace moderato

24

A - le-gres va - xan del mon - te-al va - lle, u

Pastorela: *Pastor cuidadoso, pastor vigilante*

Íncipit del primer violín

Andante moderato

Íncipit de la voz

Andante moderato

8

- - - - - Pas - tor — cui - da - do - so,

Fuentes (1): E:Mm MUS 706-29.

(MD 109). ATIENDA BELÉN, RESPIRA JUDÁ: VILLANCICO DE CALEND A 8 CON ÓRGANO OBLIGADO

SATB, SATB; vns, obs, tps, org ac

Re M

Estribillo: *Atienda Belén, respira Judá*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro

14



Coplas: *Hoy nos urge*

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante

3



Fuentes (1): E:V 43/10

(MD 110). AY QUÉ SONOROS ACENTOS: VILLANCICO DE NAVIDAD.

SATB; vns, obs, cors, org, ac

Si b M

Estribillo: *Ay qué sonoros acentos*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

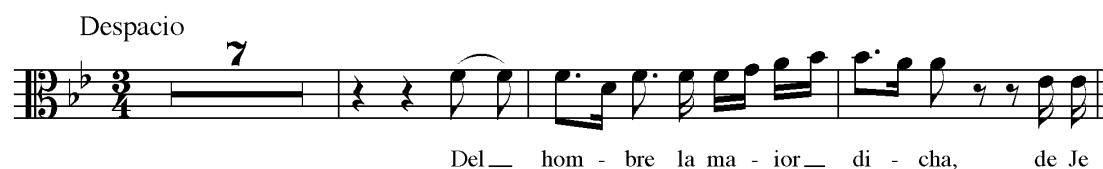


Coplas: *Del hombre la mayor dicha, de Jesús la Navidad*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes: E:SA AM 4.84; AM 5.80 y E:SA AM 22.51-1. Las dos primeras estaban catalogadas como anónimos y la última atribuida a Doyagüe.

Observaciones: las características y la época hace que atribuyamos esta obra a Doyagüe. La caligrafía es de Borreguero, que copió numerosas obras de este autor.

(MD III). BATO, VAMOS AL PORTAL: VILLANCICO DE TONADILLA AL NACIMIENTO, A 7

SSS, [SA]TB; vns, tps, ac

1786

Estribillo: *Bato, vamos al portal*

Do M

Íncipit del primer violín

Presto no mucho



Íncipit de la voz (SII)

Presto no mucho



Tonadilla: Niño mío

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU lg. 28-24 (inc.).

(MD 112). CONFUSO, TÍMIDO Y TRISTE: VILLANCICO DE CALEDA

SATB, SATB; vns, obs, tps, vc, cb, org

Mi b M

Introducción: Confuso, tímido y triste

Íncipit del primer violín

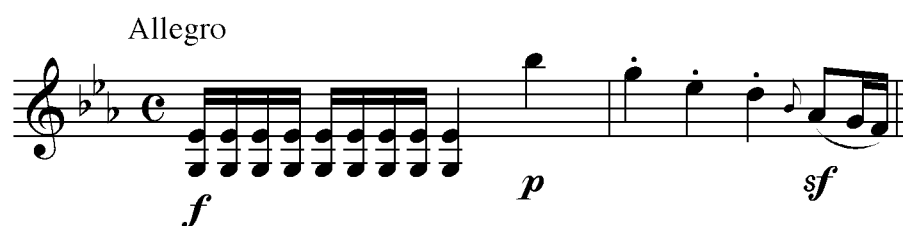


Íncipit de la voz




Estribillo: Alienta hoy a tu pueblo

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegro



A - lien-ta, a - lien - ta, a - lien-ta-oy a tu pue - blo

Coplas: *Albricias pueblo ansioso*

Íncipit del primer violín

Andante



p *f*

Íncipit de la voz

Andante



Al - bri-cias pue - blo-an sio-so des - tie - rra

Fuentes (3): E:SA AM 21.23; E:CROc 9/7; E:GU lg. 30-15.

(MD 113). CONVOCADOS LOS PASTORES: *VILLANCICO A 7 AL SANTO NACIMIENTO*

SSAB, SATB; vns, tps, org, ac

Fa M

Estribillo: *Convocados los pastores*

Íncipit del primer violín

Allegro



6

Íncipit de la voz

Allegro



11

Con - vo - ca - dos los pas - to - res

Coplas: *Mi niño enamorado, mi queridito*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes (1): E:SA AM 21.17

(MD 114). DE LA CUMBRE HACIA BELÉN VIENE UNA ZAGALA. VILLANCICO DE PASTORELA.

T, SATB; vns, fls, tps, ac

Do M

Estribillo: *De la cumbre hacia Belén*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Pastorela: *Por montes y por cerros*

Íncipit de la primera flauta

Larghetto



Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:V 49/33.

(MD 115). ENTONANDO ALLÁ A SU MODO: VILLANCICO DE PASTORELA AL SANTO NACIMIENTO

SATB, SATB; vns, fls, tps, ac

Sol m

Estribillo: Entonando allá a su modo

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

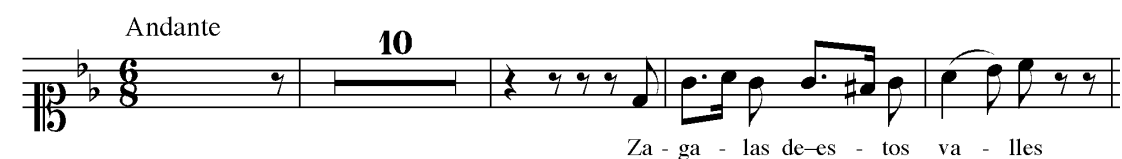


Pastorela: Zagalas de estos valles

Íncipit del primer violín

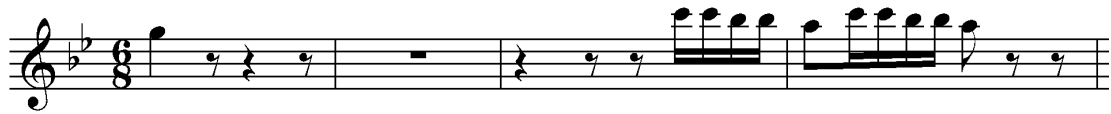


Íncipit de la voz



Coplas: Corrido he por las calles

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

a solo



Fuentes (3): E:SA AM 9.38; E:V 49/32; E:GU lg. 31-22.

(MD 116). ERES PASTOR AMOROSO

SS; vns, vc, cb

Copla 1: Eres pastor amoroso

Do M

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Copla 2: Corderilla extraviada

Si b M

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Fuentes (1): E:SA AM 22.51-2.

(MD 117). FESTIVOS ZAGALES: VILLANCICO A 8 AL SANTO NACIMIENTO

Sol M

1777

Estribillo: *Festivos zagales*

SSAT, SATB; vns, org, ac

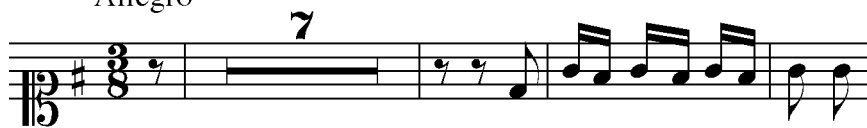
Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fes - ti - bos za - ga-les, :

Coplas: *Como soltero deán*

SS; vns, org, ac

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Co-mo sol - te-ro de - an.

Fuentes (1): E:SA AM 22.12.

(MD 118). GIME, GIME CAUTIVO EL MUNDO: *VILLANCICO A 8 DE CALEND*
SATB, SATB; vns, cl, obs, tps, vc, cb, org

Sección primera: *Gime, gime cautivo el mundo*

Mi b M

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Sección segunda: *Qué alegría y qué gozo*

Re m

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Sección tercera: *Ven y con tal dicha*

Mi b M

Íncipit del primer violín

Assai



Íncipit de la voz

Assai



Fuentes (1): E:SA AM 22.48

Observaciones: No figura el nombre de Doyagüe, pero la caligrafía, el tipo de papel y otras características parecen avalar su autoría. Además, este título aparece en un listado de obras de Doyagüe que presenta José Joaquín Herrero¹³.

(MD 119). GOZOSOS CELEBREMOS

SATB, SATB; vns, tps, org, ac

Re M

Estribillo: *Gozosos celebremos*

Íncipit del primer violín

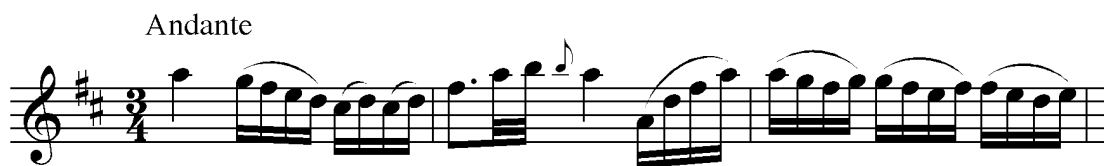


Íncipit de la voz



Coplas: *A grado almas*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 4.96.

¹³ HERRERO, José Joaquín. *Tres músicos españoles: Juan del Encina, Lucas Fernández, Manuel Doyagüe, y la cultura artística de su tiempo*. Discurso leído en el acto de su recepción por el Excelentísimo Señor Don José Joaquín Herrero y contestación del señor Don Cecilio de Roda López. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1912, p. 91.

(MD 120). HOLA, BATO, AMIGO: VILLANCICO AL NACIMIENTO

SATB; vns, fls, tps en befa, ac (en la tonada añade fagotes)

Si b M

Estribillo

Íncipit del vn I

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



O - la Ba-to-a - mi - go

Tonada: *Qué alegría, qué contento*

Íncipit del vn I

Allegro



Íncipit de la voz que entra primero

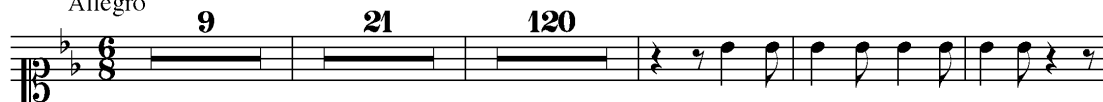
Allegro



Que-a-le - grí - a qué con - ten - to sien - te-el

Íncipit del S

Allegro



Qué gra - cio-sa-es la to - na - da

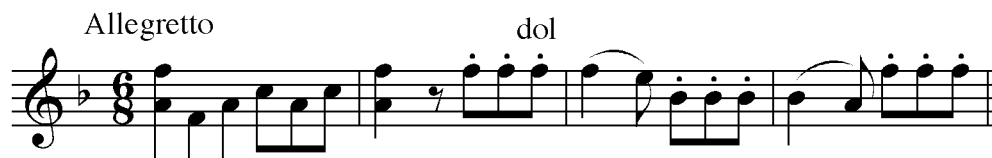
Fuentes (2): E:SA AM 21.29; E:CROc 9/14.

(MD 121). HOLA PASTORES, DEJEN EL SUEÑO: VILLANCICO DE PASTORELA A 5
SSATB; vns, fl u ob, tps, cb, org (ii)

Estribillo: *Hola pastores, dejen el sueño*

Fa M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Pastorela: *Pastorcito naces y pastorcito serás*

Re m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 21.6.

(MD 122). HOLA QUE UN BARQUERILLO AL SON DEL REMO: VILLANCICO A 6 ()
SSSATB; vns, org, ac

Sol M

1778

Estribillo: *Hola que un barquerillo al son del remo*

Íncipit del primer violín



Andante

O - la que-un varque - ri - llo al son del re - mo viene-aciéndo-se

Íncipit del primer violín



A ro - gar, a ro-gar que ya so - plan

(MD 123). HORRIBLE CEÑO VISTE. *VILLANCICO DE CALENDAS, DE NAVIDAD, A 8 VOCES.*

SATB (coro 1); vns, fls, tps, vlc, cb, org

Larghetto



Larghetto



Ho - rri - ble ce-ño vis - te

Estribillo a 8: *Hasta cuando Señor el fiero ceño*

SATB, SATB; vns, fls, tps, vlc, cb, org

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:ZA 28/14; E:SA AM 21.25.

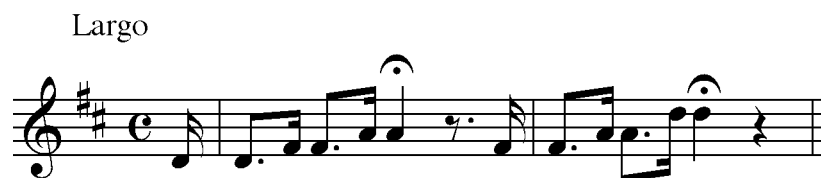
(MD 124). JERUSALÉN, JERUSALÉN LEVANTA: *VILLANCICO DE CALENDAS* (E:TUC 31/1).

SSAT; vns, va, obs, tps, ac

Re M

Estribillo: *Jerusalén, Jerusalén levanta*

Íncipit del primer violín

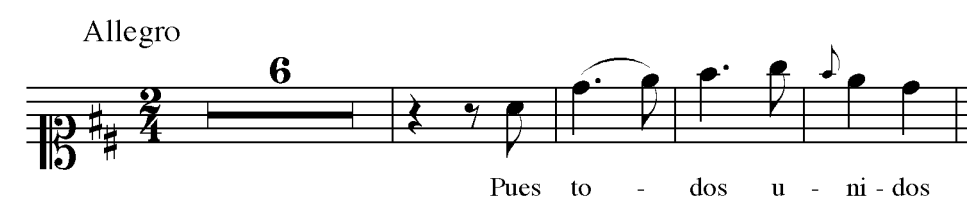


Íncipit de la voz



Coplas: *Pues todos unidos*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes (1): E:TUc 31/1.

(MD 125). LA PASTORELA CANTAN: VILLANCICO A 8 DE PASTORELA
SSAT, SATB; vns, cors, org, ac

Fa M

1777

Estribillo: *La Pastorela Cantan*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Pastorela: *Quando la luz apunta claros reflexos*

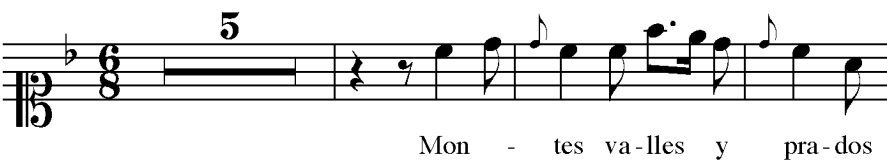
Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 22.13.

(MD 126). LOS PASTORES Y PASTORAS: VILLANCICO A 6 AL SANTO NACIMIENTO.

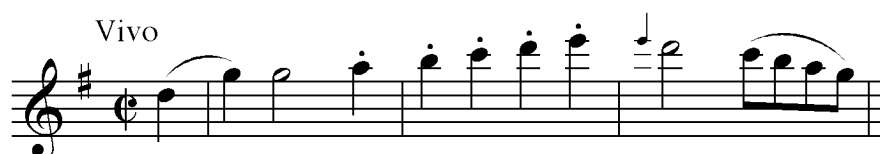
Sol M

1784

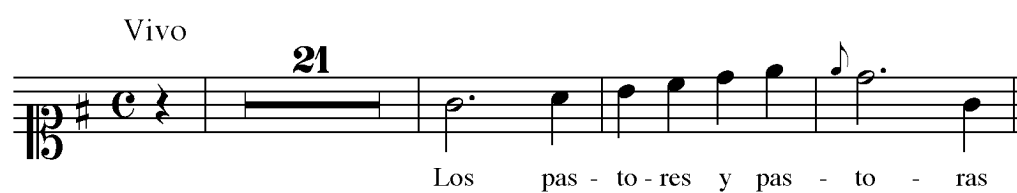
Estribillo: *Los pastores y pastoras*

SS, SATB; vns, ac, org

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Sale de noche a los montes*

SS; vns, ac, org

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 21.16

(MD 127). LOS PASTORES Y ZAGALAS

SATB, SATB; vns, fls, tps, ac

Si b M

Estribillo: *Los pastores y zagalas*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegro



Pastorela: *Un pastorcito que es muy lindito*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU 29-19.

(MD 128). LOS VECINOS DE BELÉN: *VILLANCICO A 4 Y A 8 AL NACIMIENTO DE N. S.*
SATB, SATB; vns, chi, tps, vlc, cb

La M

Estribillo: *Los vecinos de Belén*

Íncipit del primer violín



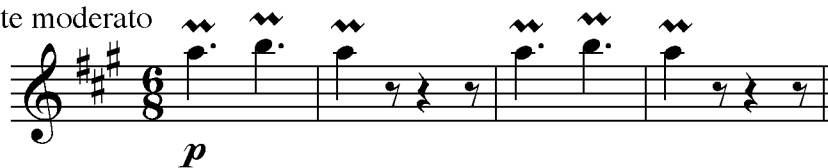
Íncipit de la voz



Coplas: *Al compás divino i grave*

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Fuentes (1): E:SA AM 6.47.

(MD 129). MONTAÑAS DE BELÉN, COLLADOS DE JUDÁ: *VILLANCICO DE CALEDA AL NACIMIENTO*

Estribillo

SATB, SATB; vns, ob, tps en F, vlc, cb, org

Fa M

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: *Brilla el monte y los pastores*

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Bri-lla-el mon-te y los pas - to-res

Fuentes (1): E:CROc 9/16.

Observaciones: Es fuente única, la partitura, sin catalogar, está colocada entre 9/6 y 9/7. Hay uno del mismo título de Juan Martín, AM 34.40.

(MD 130). MORTALES OPRIMIDOS: VILLANCICO DE VÍSPERAS AL SANTO NACIMIENTO (INCOMPLETO)

SATB; vns, tps, ac

Fa M

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Mor - ta - es, mor - ta - les

Fuentes (1): E:SA AM 22.36

(MD 131). NO SEÑORES, NO HAY PASCUAL: VILLANCICO A 8 AL NACIMIENTO.

SSAT, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org

Si b M

Estribillo: No señores, no hay Pascual

Íncipit del primer violín

Allegro vivace



f

Íncipit del tiple segundo (voz que entra primero)

Allegro vivace

No ay Pas-qual-a-ques - ta

Íncipit del tiple primero

Allegro vivace

No se - ño - res no-ay Pas - qual

Coplas a solo de S: Estoy mal con los poetas

Íncipit del primer violín

Vivace

poco *f* *f*

Íncipit de la voz

Vivace

Es-toy mal con los po - e - tas

Fuentes: E:SA AM 21.14-1

(MD 132). NOVEDAD PASTORES, VENID Y VERÉIS: VILLANCICO A 5 DE PASTORELA.

S, SATB; vns, fls, tps en sol, ac

Sol M

1816

Estribillo: Novedad Pastores, venid y veréis

Íncipit del primer violín

Allegro vivo

Íncipit de la voz

Allegro vivo



Coplas: *Bello pastor amante*

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (1): E:V 47/53, parece que las partichelas están en E:V 43/72.

(MD 133). PARA CANTARLE TONADA: *VILLANCICO A 7 AL NACIMIENTO.*

SAT, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org

Fa M

Estribillo: *Para cantarle tonada*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Tonada: *A la margen de este arroyo*

Íncipit del primer violín

Allegretto moderato



Íncipit de la voz

Allegretto moderato

9

A la mar-gen de-es-te-arro - yo

Fuentes (1): E:SA AM 21.14-2.

(MD 134) PARA DIVERTIR AL NIÑO VIENEN ESTA NOCHEBUENA: VILLANCICO A 8 DE LA GAITA GALLEGA, CON VIOLINES, OBOES Y TROMPAS.

SSSB, SATT; vns, obs, tps, ac

Sol M

1791

Estribillo: *Para divertir al Niño*

Íncipit del primer violín

Allegro

Íncipit de la voz

Allegro

22

Pa - ra di - ver - tir al ni - ño vie - nen

Coplas: *Ay niño mío*

Íncipit del primer violín

Allegro moderato

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is shown. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The melody is written on a five-line staff, starting with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line is written on a five-line staff, starting with a quarter note G3, followed by a quarter note F3, and a quarter note E3. The system ends with a double bar line.

Íncipit de la voz

Allegro moderato

13



Ay — ni - ño, ni - ño

Fuentes (1): E:GU lg. 29-20.

(MD 135). PARA DIVERTIR UN RATO: VILLANCICO AL NACIMIENTO

SSAT, SATB; vns, ob, tps en D, ac

Re M

Estribillo: Para divertir un rato

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Andante



Coplas: En la mitad de la noche

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (2): E:CROc 9/17; E:Tuc 31/4.

(MD 136). PASTORES DE ESTOS MONTES MARCHEMOS AL PORTAL: VILLANCICO DE PASTORELA AL NACIMIENTO.

SATB, SATB; vns, obs, tps, ac.

Fa M

Estribillo: Pastores de estos montes

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz (S)

Allegro moderato



Pas - to - res de-es-tos mon - tes

Pastorela: *Hoy el cielo nos previno*

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Hoy el _____ cie - lo nos pre - vi - no

Fuentes: E:SA AM 105.3.

(MD 137). PASTORES QUE VELÁIS: VILLANCICO AL NACIMIENTO.

Estribillo: *Pastores que veláis*

SATB, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Pas - to - res que ve - láis ba - xad lue-go-a Be - lén

Coplas a solo (S): *Veréis que de los cielos*

S: vns, vlc, cb, org

Sol M

Íncipit del primer violín

Andante gracioso



Íncipit de la voz

Andante gracioso



Fuentes (2): E:SA AM 21.20; E:As 7-46

(MD 138). PASTORES SENCILLOS QUE AL FRÍO: *VILLANCICO AL NACIMIENTO.*

Do M

Estribillo: *Pastores sencillos*

SATB, SATB; vns, tps, vlc, cb, org.

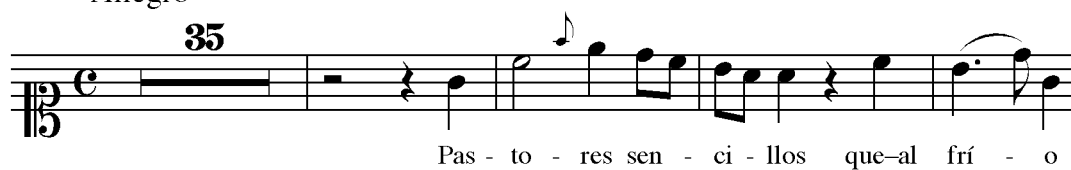
Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: *Niño queridito, gloria de los cielos*

ST; vns, tps, vlc, cb, org

Íncipit del primer violín

Andantino



Íncipit de la voz

Andantino

7



Ni-ño que-ri-di - to glo-ria de los cie - los

Fuentes (2): E:SA AM 21.15; E:CROc 9/13

(MD 139). PAZ SUENA POR LOS MONTES: VILLANCICO DE PASTORELA A 8


SATB, SATB, vns, ob, tps, cb

Sol M

Estribillo: Paz suena por los montes

Íncipit del primer violín

Allegretto moderato



Íncipit de la voz

Allegretto moderato

8



Paz suena por los mon - tes, paz suena por los ris - cos, paz

Pastorela: Amoroso pastor prometido

Íncipit del primer violín

Andante moderato



p *f* *p*

Íncipit de la voz

Andante moderato

9



A - mo - ro - so pas-tor pro-me - ti - do

Fuentes (3): E:SA AM 105.15; E:As 7-38; E:L ms. 639.

Observaciones: en León, la obra está atribuida erróneamente a Bonifacio Manzano, después de haber tachado la indicación “Doyagüe” que figuraba en la misma.

(MD 140). PERDIDO DE AMORES HOY BUSCO A MI BIEN: VILLANCICO A 8 AL NACIMIENTO

SATB, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org

Sol M

Estribillo: *Perdido de amores hoy busco a mi bien*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: *Galán pastorcillo*

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 21.7.

(MD 141). POR LOS MONTES DE BELÉN: VILLANCICO DE NAVIDAD

SSATB; vns, fls, tps en A, org, ac

La M

Estribillo: *Por los montes de Belén*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Pastorela: *Pastor amante*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (2): E:TUc 31/5; E: GU lg. 28-21 (incompleta).

(MD 142). POR QUE EL NIÑO NOS DEFIENDA: *VILLANCICO A 5 VOZES CON VIOLINES, OBOES, TROMPAS Y AC. (INCOMPLETO)*

SATB, [S]ATB; vns, obs, tps, vlc, cb, org

Si b M

Estribillo: *Por que el Niño nos defienda*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Íncipit de la voz

Andante

7



Ya — dé-je-se la va - ra

Fuentes (1): E:SA AM 22.11.

(MD 144). SI NO ME ENGAÑA EL PERGEÑO: *VILLANCICO A 7 AL NACIMIENTO.*

SATB, SATB vns, obs, tps, vlc, cb, org

Do M

Estribillo: *Si no me engaña el pergeño*

Íncipit del primer violín

Allegro spiritoso



Íncipit de la voz que entra primero (bajo)

Allegro spiritoso

16



Si no me-en-ga-ña-el per - ge - ño

Coplas: *Señor niño el que nació*

Íncipit del primer violín

Allegro

p



Íncipit de la voz que entra primero (bajo)

5

14



Se - ñor ni - ño-el que na - ció

Fuentes (1): E:SA AM 21.22.

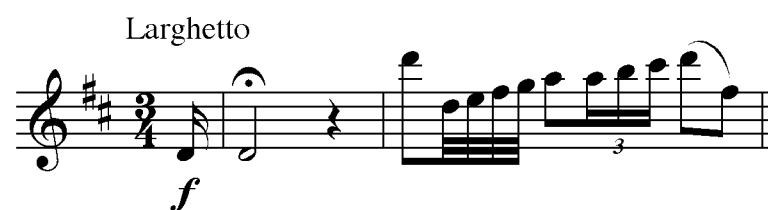
(MD 145). TODO ABSORTO EN AMOR Y EN ALBOROZO: DÚO AL NACIMIENTO.

AT; vns, tps, fgs, ac

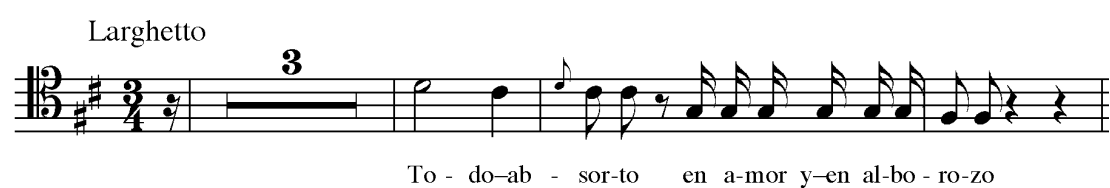
Estribillo: *Todo absorto en amor y en alborozo*

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Pastorela: *Vuélvete al cielo*

Si m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:V 49/48

(MD 146). UN PASTORCITO AGRACIADO: VILLANCICO DE PASTORELA AL NACIMIENTO

SATB, SATB; vns, fl, cls, tps, ac

Re M

1833

Estribillo: *Un pastorcito agraciado*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Pastorcito, pastorcito*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:V 44/5.

(MD 147). UN QUÍMICO AVENTURERO: VILLANCICO AL NACIMIENTO
SSATB, SATB; vns, ac

1783

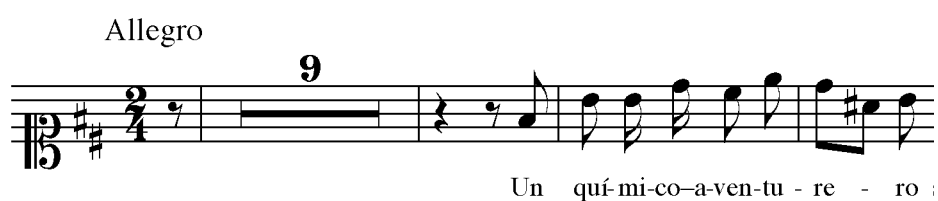
Si m

Estribillo: *Un químico aventurero*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Y agota*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:CROc 9/8.

(MD 148). UNA BELLA SERRANITA: VILLANCICO AL NACIMIENTO

S; vns, obs, tps en C, org, B.

Do M

Estribillo: *Una bella serranita*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Por las calles y plazas buscando voy*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:CROc 9/10; E:SA AM AM 19.1.

(MD 149). VAMOS LOS INFANTES: VILLANCICO DE VÍSPERAS AL NACIMIENTO

SST, SATB; vns, ob, ac

Estribillo: *Vamos los infantes*

Sol m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Va - mos los in - fan - tes

Coplas: Embarcado en la nave

Si b M

Íncipit del primer violín

Andantino moderato



Íncipit de la voz

Andantino moderato



Em-bar-ca - do en la na - - - ve

Fuentes (1): E:CROc 9/20.

(MD 150). VIENDO QUE EN TODO EL LUGAR: VILLANCICO A 8 VOCES AL NACIMIENTO

SSAT, SATB; vns, ob, tps, ac

Si b M

Estribillo: Viendo que en todo lugar

Íncipit del primer violín

Allegro

a mezza voce



Íncipit de la voz

Allegro



Vién-do que-en to - do-el lu - gar

Coplas: *No es bastante peste*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:CROc 9/5; E:GU 31-23.

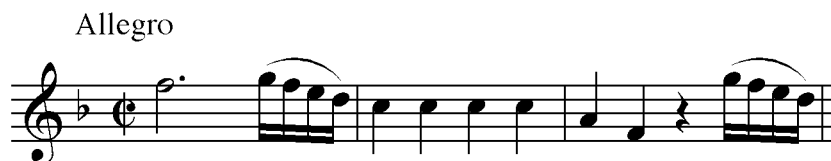
(MD 151). VUELTOS EN SÍ LOS PASTORES: *VILLANCICO DE PASTORELA*.

Estribillo: *Vueltos en sí los pastores*

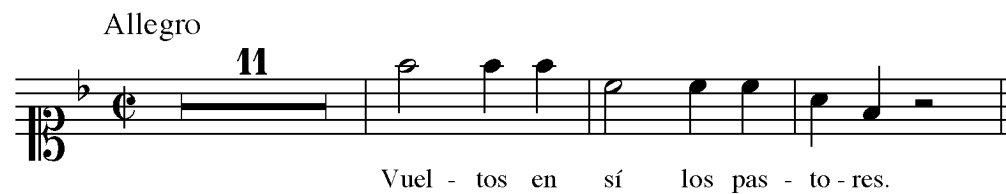
SSAT, SATB; vns, vlc, cb, org

Fa M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

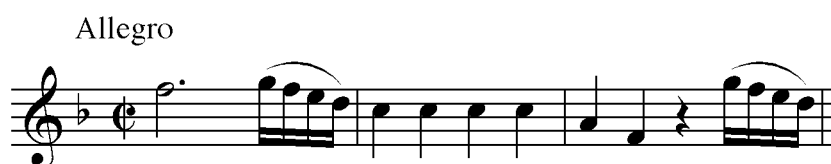


Pastorela: *Vigilantes pastores*

SSAT, SATB; vns, vlc, cb, org

Re m

Íncipit del primer violín



5
Vi - gi-lan-tes pas - to - res a Be-lén va-mos

Íncipit del primer violín

5
Ya — di - vi - sa mi - an - he - lo — en du - ras pa - jas

2.1.1.2. A los Santos Inocentes

Íncipit del primer violín

Después

11



O!, O!, O! qué mal-dad tan gra - ve

Coplas: *De entre los maternos brazos*

T; vns, org, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 21.26.

Observaciones: no figura el nombre de Doyagüe en esta pieza, pero las características y la caligrafía, permiten pensar en su autoría; además, figura en el listado de obras de Doyagüe que proporciona Herrero en su página 91.

2.1.1.3. *A los Santos Reyes*

(MD 153). ALARMA, ALARMA, SUENEN LAS TROMPAS: *VILLANCICO A 8 VOCES A LOS STOS REYES*

SATB, SATB; vns, obs, tps, org, ac

Re M

Estribillo: *Alarma, alarma suenen las trompas*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Caminad dichosos magos*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante

Ca - mi - nad di-cho - sos Ma-gos ve - reis al sol_ que des

Fuentes (2): E:SA AM 105.18; E:Tuc 31/6.

(MD 154). AL NIÑO DIOS ETERNO: VILLANCICO A LOS SANTOS REYES

SATB, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org

Fa M

Estribillo: Al Niño Dios eterno que en Belén nace

Íncipit del primer violín

Allegro assai

mf p

Íncipit de la voz

Allegro assai

Al Ni - ño Dios e - ter - no

Coplas: Ofreced a Jehová

Íncipit del primer violín

Andante

O - fre - ced a Je ho - vá al Dios de-Israel. el grande:

Íncipit de la voz

Andante

O - fre - ced a Je ho - vá al Dios de-Israel. el grande:

Fuentes (2): E:CROc 9/18; E:SA AM 21.9.

(MD 155). COMO EN LA NOCHE DE REYES LA TONADILLA ES DE TABLA: VILLANCICO
A 8 VOCES A LOS SANTOS REYES
 SSAT, SATB; vns, tps, vlc, cb, ac.

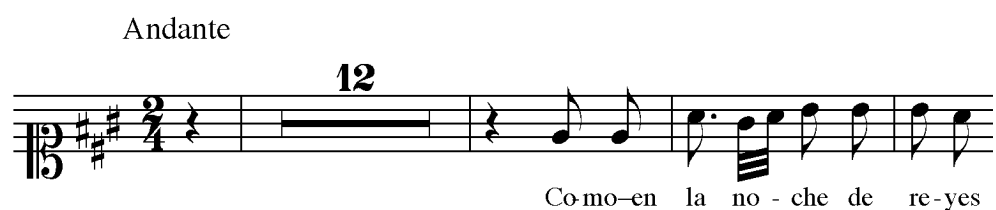
Estribillo: Como en la noche de Reyes

La M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Tonada: Si tan enamorado

La m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 21.18.

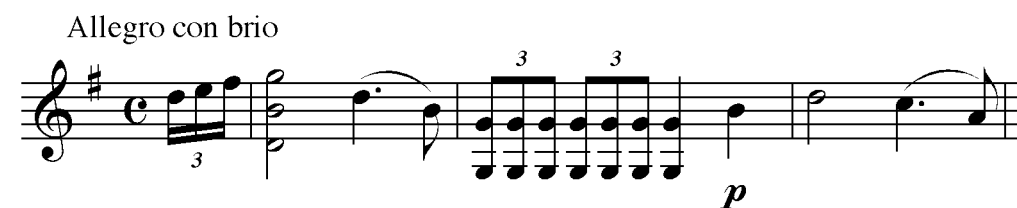
(MD 156). EL MUNDO SE TURBA DE VER EN CAMPAÑA: VILLANCICO A 8 A LOS SANTOS REYES.

SATB, S[AT] B; vns, fls, tps, ac

Sol M

Estribillo: *El mundo se turba*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegro con brio



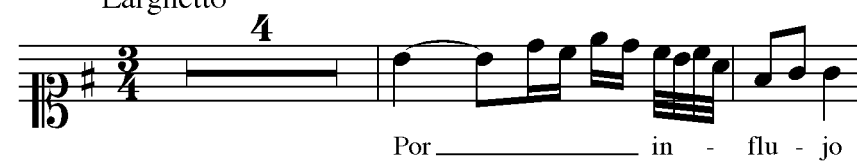
Coplas: *Por influxo de una estrella*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (2): E:SA AM 21.2; E:SA AM 22.46.

(MD 157). LOS PASTORES SE HAN ENTRADO: VILLANCICO DE PASTORELA A LOS SANTOS REYES

SATB, SATB; vns, obs, tps, ac

Estribillo: *Los pastores se han entrado*

Sol M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Contentos pastorcitos*

Fa M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:CROc 9/11.

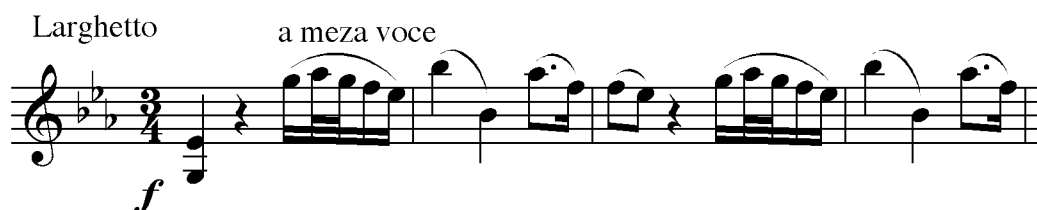
(MD 158). OH QUE BELLA ES LA MADRE: TERCETO A LOS SANTOS REYES

STB; vns, fls, tps en elafa, ac (ii) (iv)

Mi b M

[Estribillo]: O qué bella es la Madre

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: Qué gusto si tú admities

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes: E:SA AM 105.14; E: As 7-41 (en esta copia las partes solistas son para voz de alto).

(MD 159). OH QUE BELLO ES EL TRONO: TERCETO A LOS SANTOS REYES

ATB; vns, fls, tps, org, ac.

Mi b M

Estribillo: Oh qué bello es el trono

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Largo



Coplas: *Qué gusto si tú admites*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes (1): E:As 7-40.

(MD 160). PASTORES AMIGOS: *VILLANCICO DE REYES*

S, SATB; vns, obs, tps en G, org, ac

Sol M

Estribillo: *Pastores amigos*

Íncipit del primer violín

Vivace



Íncipit de la voz

Vivace



Pastorela: *Aquí tienes, mi niño*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:TUc 31/7.

(MD 161). QUÉ REFLEJO TAN HERMOSO: *VILLANCICO A 8 VOCES A LA ADORACIÓN DE LOS SANTOS REYES.*

SATB, SATB; vns, obs, cl, tps, vlc, cb, org.

Estribillo: *Qué reflejo tan hermoso*

La M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Caminad dichosos magos*

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Despacio



Ca - mi - nad di - cho - sos ma - gos

Fuentes (1): E:SA AM 21.3

(162). SALID REYES GLORIOSOS: VILLANCICO A LA ADORACIÓN DE LOS SANTOS REYES

SATB, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org

Do M

Estribillo: Salid Reyes gloriosos

Íncipit del primer violín

Allegro assai



p

Íncipit de la voz

Allegro assai



Sa - lid, sa - lid,

Coplas: Este Dios manso y humilde

Íncipit del primer violín

Larghetto



mf

Íncipit de la voz

Largo



Es - te Dios man - so - y hu - mil - de

Fuentes (1): E:SA AM 21.11.

(MD 163). SEGUID, SEGUID SABIOS MAGOS: VILLANCICO A 8 VOCES A LA ADORACIÓN DE LOS SANTOS REYES

SATB, SATB; vns, fln, ob, tps, vlc, cb

Sol M

Estribillo: *Seguid, seguid sabios Magos*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Los dones que le traéis*

S; vns, vlc, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 21.13.

(MD 164). UNA ESTRELLA DIVINA NOS GUÍA: VILLANCICO DE PASTORELA A LOS SANTOS REYES, CON VIOLINES, FAGOTES, TROMPAS Y BAJO.

SATB, SATB; vns, cl, fags, tps, org, ac.

Fa M

Estribillo: *Una estrella divina nos guía*

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit del alto (voz que entra en primer lugar)

Allegretto



Íncipit del tiple

Allegretto



Pastorela: *O pastor recién nacido*

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit del tiple

Larghetto



Fuentes (1): E:SA AM 21.4.

(MD 165). VAMOS QUE VIENE: VILLANCICO A LOS SANTOS REYES

Fa M

Estribillo: *Vamos que viene*

SS, SATB; vns, obs, tps, ac.

Íncipit del primer violín

Allegro de dos tiempos



Íncipit de la voz

Allegro de dos tiempos



Coplas: *Del Oriente dicen que llegan*

SS; vns, obs, tps, ac.

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (2): E:SA AM 16.2; E:GU lg. 30-16 (figuraba en el catálogo de Barrado, pero actualmente no se encuentra.

(MD 166). VAYA DE FESTEJO, DE GRACIA Y DONAIRE: VILLANCICO A 8 A LOS SANTOS REYES.

SSAT, SATB; vns, fls, tps, cb, org.

Sol m

Estribillo: *Vaya de festejo, de gracia y donaire*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz



Pastorela: *Óyeme amor hermoso*

Íncipit del primer violín

Larghetto moderato



Íncipit de la voz

Larghetto moderato



Fuentes (1): E:SA AM 22.47.

Observaciones: no figura en ninguna parte de la obra el nombre de Doyagüe, pero la caligrafía y resto de las características justifican la atribución a este autor.

(MD 167). VENID, CORRED, LLEGAD: VILLANCICO A 8 A LOS SANTOS REYES.

SATB, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org.

Estribillo: Venid, corred, llegad

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro assai



Íncipit de la voz

Allegro assai



Coplas: Como a Dios omnipotente

Sol M

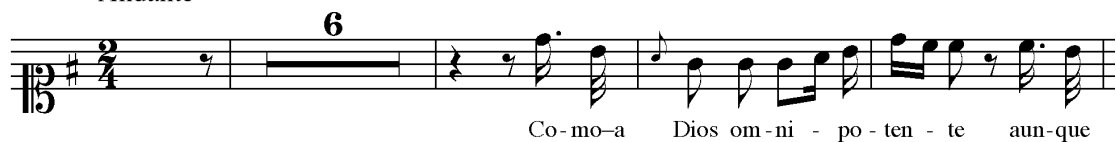
Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 21.10

2.1.2. Dedicados al Santísimo

(MD 168). AL MIRARTE EN ESE ALTAR: DÚO AL SANTÍSIMO

ST; vns, cls, tps, ac

Mi b M

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (3): E:P 16/6; E:P 16/7; E:SA AM 3.8.

Observaciones: En la Catedral de Salamanca figura el nombre de Jerónimo de los Ángeles en la parte superior de la partitura.

(MD 169). AH DE LA NAVE: *VILLANCICO AL SANTÍSIMO, CON VIOLINES, OBOES, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO*

SATB; vns, obs, tps, ac

Mi b M

Estribillo: Ah de la Nave

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: Ay mi Dios

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes: E:SA AM 103.13.

Observaciones: No figura el nombre de Doyagüe en esta fuente y en el ángulo superior derecho de la partitura se lee “Ángeles”. La partitura es copia más moderna que las partichelas, cuyo copista es habitual en las obras de Doyagüe. Se sabe que Jerónimo de los Ángeles copió varias obras de su maestro y por otra parte José Joaquín Herrero en su libro alude a esta obra como perteneciente a Doyagüe¹⁴.

(MD 170). ALBRICIAS, QUE HAN DE ENTRAR EN ELLAS: VILLANCICO AL SANTÍSIMO A CUATRO

SATB; vns, fls, tps, org, ac.

Re M

1834

Estribillo: *Albricias, que en sus bodas*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz que entra primero



Íncipit del tiple



Coplas: *Hombre ciego*

Íncipit del primer violín

Íncipit de la voz



Fuentes: E:L mss. 552.

¹⁴ Véase HERRERO, José Joaquín. *Tres músicos...*, p. 91.

(MD 171). ALIENTE DEL HOMBRE EL ECO Y LA VOZ: VILLANCICO A 8 AL SANTÍSIMO
SATB, SATB; vns, ob, tps, ac

Mi b M

Estribillo: *Aliente del hombre el eco y la voz*

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Coplas: *A tu diestra soberana*

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (2): E:SA AM 18-7; E:CROc 8/17.

(MD 172). ANSIOSO TE MIRO: CUATRO AL SANTÍSIMO SACRAMENTO

SATB; vns, cls, tps, vlc.

Si b M

Estribillo: *Ansioso te miro*

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Coplas a dúo: *Las gracias te rindo*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Moderato



Fuentes (1): E:SA AM 18.1.

(MD 173). ¡AY DIOS QUÉ PRODIGIO!: CUATRO AL SANTÍSIMO.

Si b M (iv)

Estribillo: ¡Ay Dios qué prodigio!

SATB; vns, obs, tps, ac

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Ben di - to, ben - di-to-el que del A - si rio

Fuentes: E:SA AM 18.6; E:ZA 28/18; E:Zac D-325/3482.

ATB; vns, flas, bjns, tps en fefaut, ac

Do M

Íncipit del primer violín

Allegretto

Íncipit de la voz

Allegretto

39

Ce - le - bren los mor - ta - les

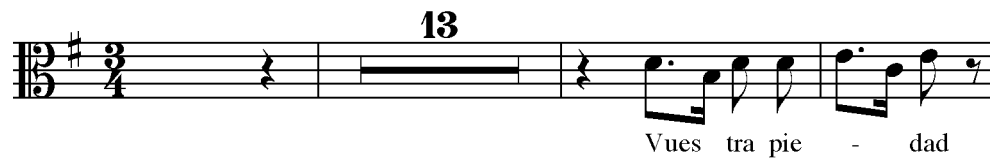
Sol M

Íncipit del primer violín

Andantino

Íncipit de la voz

Andantino



Fuentes (1): E:TUc 31/10.

(MD 175). CON REGOCIJOS Y APLAUSOS: *VILLANCICO AL SANTÍSIMO*

Si b M

Estribillo: *Con regocijos y aplausos*

SATB, SATB; vns, obs, tps, vlc, cb, org

Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit de la voz

Allegro no mucho



Coplas: *Las delicias que atesora*

A; vns, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz



Fuentes (3): E:CROc 8/10; E:SA AM 18.2; E:LUc 37/29.

(MD 176). CONTRITO Y HUMILLADO: TERCETO AL SANTÍSIMO

STB; vns, tps, bjns, ac

Do M

Estribillo: Contrito y humillado

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



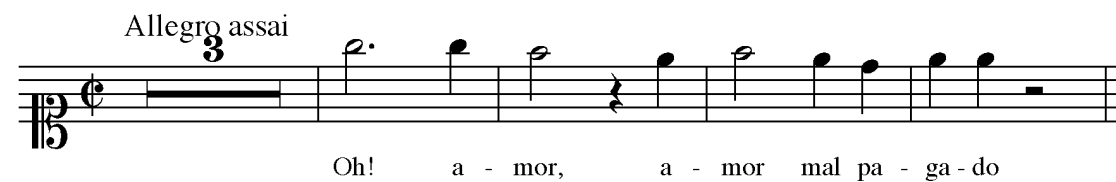
Coplas: ¡Oh!, amor mal pagado

Íncipit del primer violín

Allegro assai



Íncipit de la voz



Fuentes: (2) E:Mm MUS 712-58; E:LUc 5/8.

(MD 177). DE ESTE SAGRADO PAN: VILLANCICO AL SANTÍSIMO A 4 VOCES CON ORQUESTA

SATB; vns, tps en Csolfaut, ac

Do M

Estribillo: De este sagrado pan

Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit de la voz

Allegro no mucho



De-es-te sa - gra-do — pan

Coplas: Con un solo bocado

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Con un so - lo bo - ca - do

Fuentes (2): E:TUc 31/11; E:LUc 37/30.

(MD 178). DECIDME, SELVAS: VILLANCICO AL SANTÍSIMO

SATB; vns, cl, ac.

Si b M

1791

Estribillo: Decidme, selvas

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



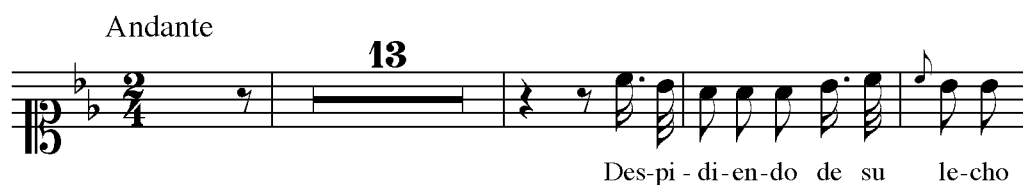
De - cid - me sel - vas. de - cid

Coplas: *Despidiendo de su lecho*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU lg. 25-15.

(MD 179). GUIADOS DE LA FE: *VILLANCICO AL SANTÍSIMO*

Estribillo: *Guiados de la fe*

SATB; vns, obs, tps en gsolrreut, ac

Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas a dúo: *Sacro manjar nos prepara*

ST; vns, ac

Sol m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (4): E:SAa nº 218; E:As 38-60; E:TUc 31/12; Coruña 2.2.16-K.1.3.

(MD 180). *HOMBRE FELIZ, PUES LOGRAS DICHA TANTA. TERCETO AL SANTÍSIMO*

STB; vns, obs, tps en Bfa, fags y ac

Si b M

Estribillo: *Hombre feliz, pues logras tanta dicha*

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Coplas: *Gloria a Dios en el Empíreo*

Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:ZA 28/17; E:GU lg. 128- 35 (para ATB).

(MD 181). HOY CONVIDANDO A ESTA MESA: CUATRO AL SANTÍSIMO.

SATB; vns, obs, tps, fags, ac

Fa M

Estribillo: *Hoy convidando a esta mesa*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas a dúo: *Fuertes como otro Sansón*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (4): E:SA AM 2.6; E:SA AM 105.24; E:CROc 8/25; E:P 21/15.

Observaciones: Hay copias atribuidas a Doyagüe (E:SA AM 105.24; E:CROc 8/25) y otras a Almeida Motta (E:SA AM 2.6; E:P 21/15). Creo que es de Doyagüe por la caligrafía y la fiabilidad de las fuentes que defienden su autoría.

(MD 182). EL SACERDOTE ETERNO SEGÚN MELCHISEDEC: CUATRO AL SANTÍSIMO
SSAT; vns, ac

Mi m

Estribillo: El sacerdote eterno según Melchisedec

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: Éste es mi cuerpo, dice

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.41.

Observaciones: No figura el nombre de Doyagüe, pero el manuscrito es autógrafo del compositor.

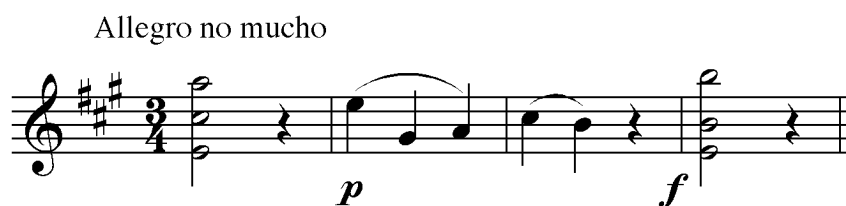
(MD 183). LA GRACIA Y LA DULZURA: VILLANCICO AL SANTÍSIMO.

SATB; vns, fl, obs, tps en re, cb (iii) (iv)

La M

Estribillo: La gracia y la dulzura

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *El que a comerle llegare*

Íncipit del primer violín

Andantino moderato



Íncipit de la voz

Andantino



Fuentes (10): E:SA AM 18.19-1; E: CROc 8/22; E:OR 43/10; E:As 7-48; E:As 40-73; E:TUc 31/13; E:P 16/8; E:Zac D-324 /3439; Coruña 2.2.16-K.1.4; Descalzas Reales MD/C /2 (5).

(MD 184). LA TIERRA Y EL CIELO: *VILLANCICO AL SANTÍSIMO A 4.*

SATB; vns, ac (i) (ii)

Mi b M

1781

Estribillo: *La tierra y el cielo*

Íncipit del primer violín

Spiritoso



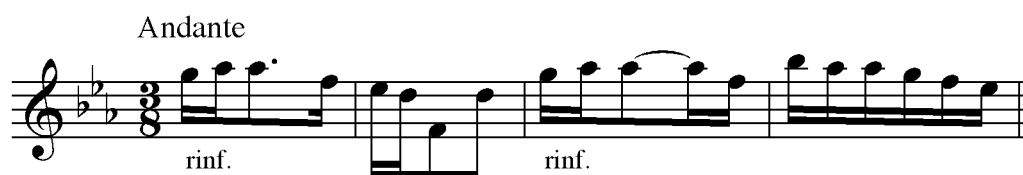
Íncipit de la voz

Spiritoso



Coplas: *Esta es mortales la mesa*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (4): E:SA AM 22.3; E:Buc 676/5; E:As 38-82; E:As 40-71.

(MD 185). MEMORIA DE SUS PRODIGIOS: VILLANCICO A 4 AL SANTÍSIMO

SATB; vns, ac

Mi b M

1783

Estribillo: *Memoria de sus prodigios*

Índice del primer violín



Índice de la voz



Coplas: *El dulce manjar que hoy pone*

Índice del primer violín



Índice de la voz

Andante

4

(MD 187). OH DIOS DE CARIDAD: VILLANCICO AL SANTÍSIMO

SATB; vns, vln, ob, tps, ac

Fa M

Estribillo: *Oh Dios de Caridad*

Íncipit del primer violín

Moderato



Íncipit de la voz

Moderato



Coplas: *No hicieste a nación alguna beneficio*

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:TUc 31/16

(MD 188). OH DIVINO REDENTOR: CUATRO AL SANTÍSIMO

Do M

Estribillo: *O divino Redentor*

SATB; vns, tps en C, ac

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: *Dios que siempre amó a los suyos*

ST; vns, ac

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (4): E:SA AM 24.32; E:As 7-49; E:As 40-94; E:TUc 31/17.

(MD 189). OH! QUÉ RIGOR TAN GRAVE: *CUATRO AL SANTÍSIMO.*

SATB; vns, obs, tps, ac (iv)

Estribillo: *Oh, qué rigor tan grave*

Mi b M

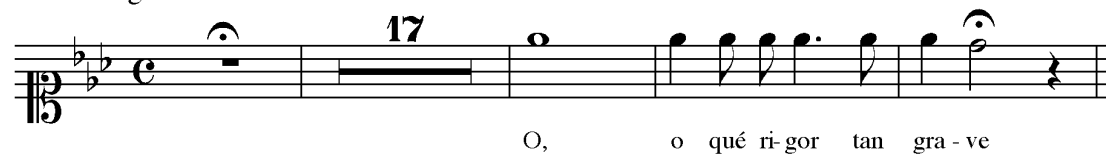
Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



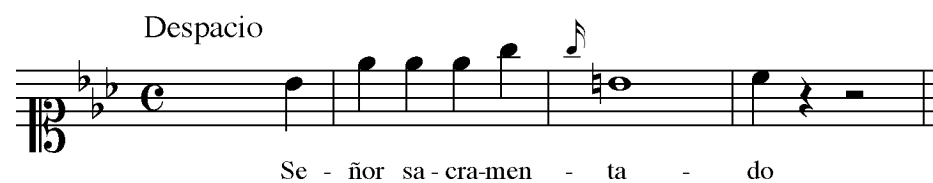
Coplas: Señor sacramentado

Do m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (7): E:SA AM 22.53-1; E:CROc 8/24; E:Buc 80/13; E:As 7-45; E:L ms. 553; E:GU lg. 25-16; E:GU lg. 58-224.

(MD 190). MORTALES VIVIENTES: VILLANCICO AL SANTÍSIMO

SATB; vns, obs, tps, ac

Fa M

Estribillo: Mortales vivientes

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: Mortales engañados

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (2): E:TUc 31/15; Coruña 2.2.16-K.1.6.

(MD 191). POR NUEVO MILAGRO: VILLANCICO A 4 (INCOMPLETO).

1804

[SATB, vns, obs, ac]

[Estribillo / Coplas]

Íncipit del acompañamiento

Allegretto



Fuentes (1): E:Buc sin catalogar (Está dentro de la signatura 67/5).

(MD 192). UN NUEVO MILAGRO: VILLANCICO AL SANTÍSIMO

SATB; vns, obs, tps, ac

La m

Estribillo: *Un nuevo milagro*

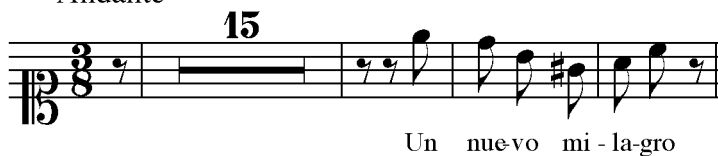
Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Coplas: *La tierra con bellas flores*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2). E:SA AM 5.44; E:TUc 31/21.

Observaciones: En Salamanca estaba catalogado como anónimo.

(MD 193). VENID ISRAELITAS: *VILLANCICO AL SANTÍSIMO*

SATB, SATB; vns, tps, ac

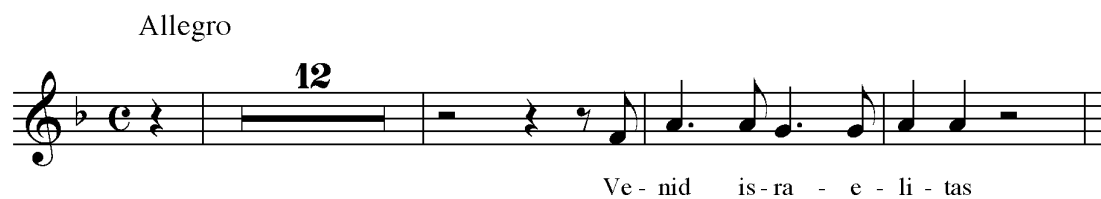
Mi b M

Estribillo: *Venid israelitas*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *El legal cordero*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU lg. 128-37.

(MD 194). VENID MORTALES: *VILLANCICO A 8 AL SANTÍSIMO*

Mi b M

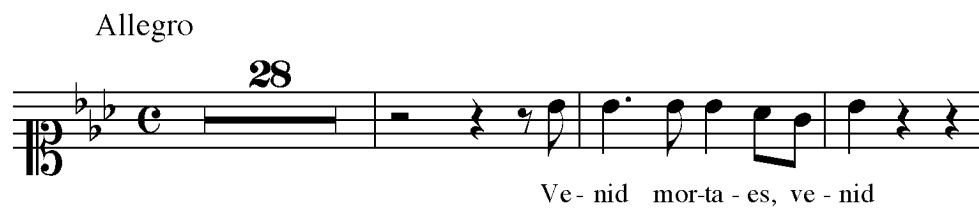
Estribillo: *Venid mortales*

SATB, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Venid ovejas, venid, llegad*

S; vns, tps, vlc, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.35.

(MD 195). YA DESPARECIÓ LA NOCHE: CUATRO AL SANTÍSIMO

SATB, vns, fl, cls, tps, cb

Fa M

Estribillo: Ya desapareció la noche

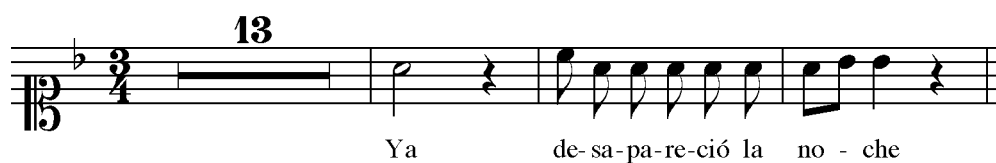
Íncipit del primer violín

Larghetto no mucho



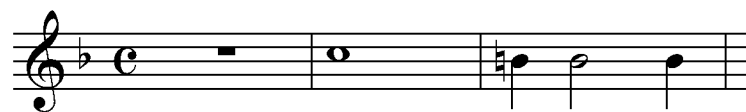
Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



Coplas: Y quien atrevido intente

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:CROc 14/22.

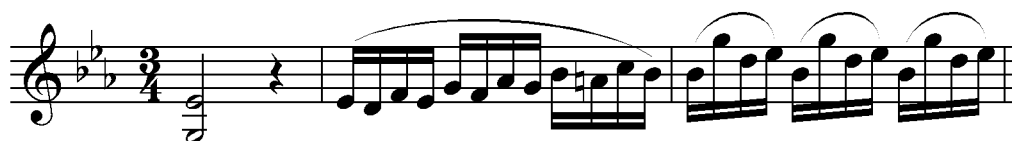
(MD 196). YA FALLECIÓ LA NOCHE: CUATRO AL SANTÍSIMO.

SATB; vns, obs, tps en elafa o Mib, cb (iv).

Mi b M

Estribillo: Ya falleció la noche

Íncipit del primer violín

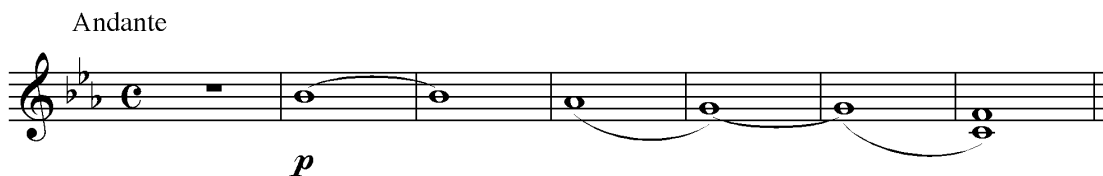


Íncipit de la voz



Coplas: *En el cielo de las aras*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (3) E:SA AM 18.17; E:TUc 21/22; E:Zac D-399/5060.

2.1.3. Dedicados a la Asunción

(MD 197). ANGÉLICOS MINISTROS: VILLANCICO A LA ASUNCIÓN, A 8 VOCES CON VIOLINES, OBOE, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO

SATB, SATB; vns, ob, tps, ac

Do M

Estribillo: *Angélicos ministros*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Más rutilante y bella que la aurora*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:SA AM 17.6; E:CROc 10/27.

(MD 198). HAGAN LA SALVA: VILLANCICO A LA ASUNCIÓN, A 8 CON VIOLINES, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO.

SATB, SATB; vns, tps, vlc, cb, org.

Re M

Estribillo: *Hagan la salva*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Surcando generosa*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto

6

Sur - can - do ge-ne - ro - sa la

Fuentes (1): E:SA AM 17.9

(MD 199). HOY LA REINA DEL CIELO: *VILLANCICO A LA ASUNCIÓN A 8.*

SATB, SATB; vns, fl, tps, vlc, cb, org

Estribillo: Hoy la Reyna del Cielo

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro brillante

Rinf.

p

Rinf.

Íncipit de la voz

Allegro brillante

30

Oy la Reyna del cie-lo

Coplas: La madre de Dios, María

Sol M

Íncipit del primer violín

Larghetto

La

Íncipit de la voz

Larghetto

4

La Madre de Dios Ma - rí - a

Fuentes (2): E:SA AM 17.11; E:CROc 10/26.

(MD 200). LAS VÍRGENES PRECIOSAS: VILLANCICO A 8 A LA ASUNCIÓN

SATB, SATB; vns, tps, org, ac

Do M

Estribillo: *Las vírgenes preciosas*

Íncipit del primer violín

Allegro vivace



Íncipit de la voz

Allegro vivace



Coplas: *Príncipes soberanos*

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (2): E:SA AM 6.53; E:CROc 10/23.

(MD 201). LOS CIELOS SE PASMAN: VILLANCICO A LA ASUNCIÓN, A 8, CON VIOLINES, OBOE, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO.

SATB, SATB; vns, ob, tps, ac

Sol M

Estribillo: *Los Cielos se pasman*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: A dónde Virgen Madre

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (2): E:SA AM 17.7; E:CROc 10/25.

(MD 202). LOS CIELOS SE PREPARAN, SU LUZ AUMENTA EL SOL: VILLANCICO A LA ASUNCIÓN

SATB, SATB; vns, obs, tps, vlc, cb, ac

Fa M

Estribillo: Los cielos se preparan su luz aumenta el sol

Íncipit del primer violín

Allegro assai



Íncipit de la voz

Allegro assai



Coplas: Llegó el felice día

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Larghetto moderato



Fuentes (2) E:SA AM 17.3; E:CROc 10/22.

(MD 203). LOS CIELOS Y LA TIERRA DE JÚBILO SE PASMAN: *VILLANCICO A LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA, A 8 CON VIOLINES, OBOE, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO*

SATB, SATB; vns, ob, tps, vlc, cb, org.

Do M

Estribillo: Los cielos y la tierra de júbilo se pasman

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: Albricias, oh mortales

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 17.4.

(MD 204). VENID PECADORES: VILLANCICO A 8 A LA ASUNCIÓN DE N. TRA SA.

SATB, SATB; vns, cors, ac

Re M

1777

Estribillo: Venid Pecadores

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas a solo de S (1ª) o T (2ª): Si los ángeles bajan hoy hasta el suelo

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 22.15

2.1.4 Sin advocación conocida

(MD 205). *A LOS DULCES SILBOS DE NUESTRO PASTOR: VILLANCICO.*

SATB; vns, ob, tps, ac

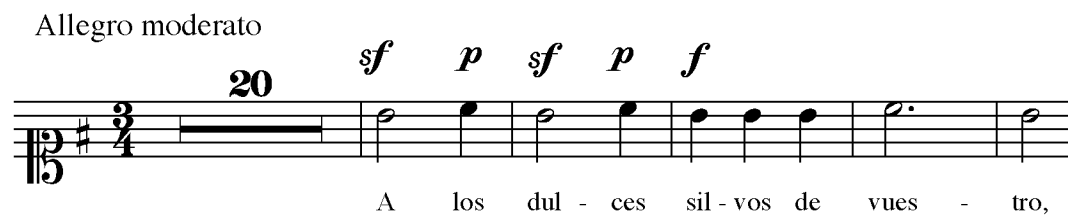
Sol M.

Estribillo: *A los dulces silbos de nuestro pastor*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Coplas: *Llegad tiernas ovejitas*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:SA AM 5.45; E:SAa nº 205.

(MD 206). EN DULCES CONSONANCIAS: VILLANCICO A 8 DE VÍSPERAS.

Sol M

1777

Estribillo: *En dulces consonancias*

SATB, SATB; vns, cors, org, ac

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Coplas a solo de T de primer coro: *Viva el Dios*

Solo de S (coplas 1 y 3) o T (2. y 4); vns, ac

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 22.14.

(MD 207). SIÓN VENTUROSA: VILLANCICO DE VÍSPERAS.

SATB, SATB; vns, ob, ac

Sol M

Estribillo: *Sión venturosa*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas a dúo: *Ya llegó el tiempo*

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes: E:CROc 9/2.

2.2. Arias o cantadas

2.2.1. Ciclo de Navidad y Reyes

2.2.1.1. Al Nacimiento

(MD 208). *A LA RADIANTE LUMBRE: CANTADA AL NACIMIENTO.*

T; vns, cors, ac

Re M

1776

Recitado: *Abrió el cielo las Puertas de Diamantes*

Íncipit del primer violín

Allegro spiritoso



Íncipit de la voz

Allegro spiritoso



Aria: *A la Radiante lumbre*

Íncipit del primer violín

Spiritoso



Íncipit de la voz

Spiritoso



Fuentes (1): E:SA AM 22.8.

(MD 209). AUNQUE MÁS EL CIERZO Brame: CANTADA AL SANTO NACIMIENTO

Do M

1779

Recitado: *Ya se acabó el horror*

T; ac

Íncipit de la voz



Ya se-a-ca-bó-el ho-rror, el tris-te llan-to, ya ce-só la tor-men-ta

Aria: *Aunque más el cierzo brame*

T; vns, cors, ac

Íncipit del primer violín

Spiritoso



Íncipit de la voz

Spiritoso



Aun-que más el zier - zo vra - me

Fuentes (1): E:SA AM 22.21.

(MD 210). COMO FUENTE PRESUROSOSA: ARIA AL NACIMIENTO

B; vns, obs, tps, ac

Mi b M

Recitado: *Yo te diré Pascual*

Íncipit del primer violín

Despacio



Íncipit de la voz

Despacio

12



Yo te di-ré Pas - qual lo que-a pa-sa-do

Aria: Como fuente presurosa

Íncipit del primer violín

Allegro



fp

Íncipit de la voz

Allegro

12



Co - mo fuen - te pre - su - ro - sa. pre - su

Fuentes (1): E:GU lg. 25-19.

(MD 211). AY DULCE DUEÑO MÍO

Si b M

1778

Recitado: Dura prisión teatro de mis penas

A; ac

Íncipit de la voz



Du - ra pri-sión te - a - tro de mis pe-nas

Aria: Ay dulce dueño mío

A; vns, ac

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.31.

(MD 212). AY DULCE DUEÑO MÍO: ARIA AL NACIMIENTO.

Mi b M

1830

Recitado: *Dura prisión teatro de mis penas*

B; vns, ac

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Aria: *Ay dulce dueño mío*

B; vns, ob, tps en elafa, ac

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes: E:CROc 9/15; E:SA AM 105.23. Hay una cantada con el mismo título, también de Doyagüe en E:SA AM 22.31, pero tiene diferente música.

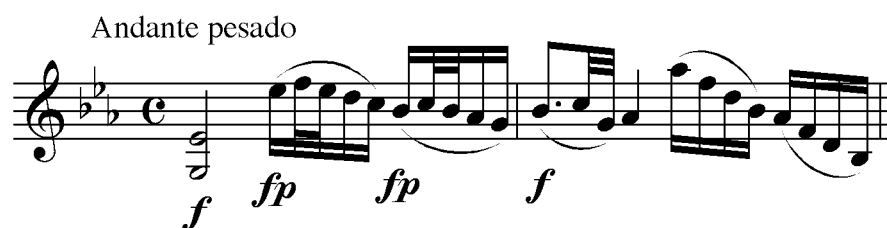
(MD 213). COMO TIGRE ENFURECIDO: ARIA AL NACIMIENTO

T; vns, ac

Mi b M

Recitado: *Hombre que adormecido*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

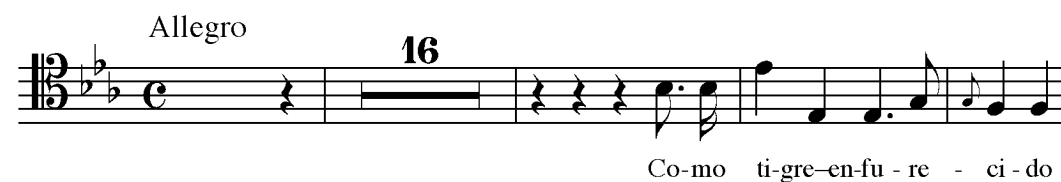


Aria: *Como tigre enfurecido*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.40.

(MD 214). CUAN CORRE EL CAMINANTE: ARIA.

La M

1778

Recitado: *Con pasos de gigante*

T; ac

Íncipit de la voz



Aria: Cuan corre el caminante

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Qual co - rre-elca - mi - nan - te li - ge - ro —

Fuentes (1): E:SA AM 22.17.

(MD 215). DESCANSA DUEÑO MÍO: ARIA.

Do M

1777

Recitado: El rugiente León dando bramidos

T; ac

Íncipit de la voz



El ru- gien-te le - ón dan-do vra-mi-dos oy bie-ne-a-los mor-ta-les

Aria: Descansa Dueño mío

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Des - can-sa Due-ño mí-o, Due-ño — mí-o

Fuentes: (1): E:SA AM 22.16.

(MD 216). DICHOSA NAVE: ARIA.

Si b M

1777

Recitado: *Qué angustia, qué dolor*

T; ac

Íncipit de la voz



Aria: *Dichosa Nave*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.10.

(MD 217). DUERME NIÑO HERMOSO: ARIA DE CALENDAL AL SANTO NACIMIENTO

AT; vns, fls, tps, ac

Mi b M

Recitado: *Qué es esto dulce dueño Dios amado*

Íncipit del primer violín

Largo



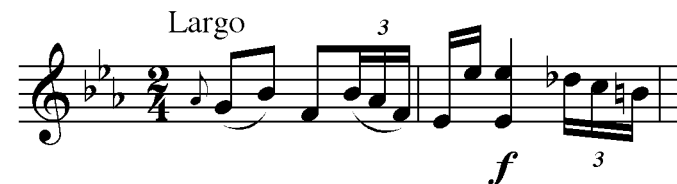
Íncipit de la voz

Largo



Aria: Duerme Niño hermoso

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (1): E:GU lg. 28-20.

(MD 218). HERMOSO, DESNUDO, BELLÍSIMO: *CANTADA AL SANTO NACIMIENTO*.

Si b M

1775

Recitado: Calme el entendimiento

T; ac

Íncipit de la voz



Aria: Hermoso, desnudo, bellissimo

T; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante

14

Her - mo - so _ des - nu - do ve - llí - si - mo

Fuentes (1): E:SA AM 22.6.

(MD 219). HUYE COBARDE: CANTADA AL NACIMIENTO

Do M

1777

Recitado: No teme al enemigo

T; ac

Íncipit de la voz

No te-me-al e - ne - mi - go Ge - de - ón

Aria: Huye cobarde

T; vns, cors, ac

Íncipit del primer violín

Spiritoso

Íncipit de la voz

Spiritoso

20

Hu - ie co - var-de Hu - ie co - var-de

Fuentes (1): E:SA AM 22.9

(MD 220). LLEGAD, LLEGAD PASTORES: ARIA

Do M

Recitativo: *La Gloria sea a Dios en las alturas*

T; vns, vlc, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



La glo - ria se - a Dios en las al - tu - ras

Aria: *Llegad, llegad pastores*

T; vns, ob, tps, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Lle - gad, llegad pas - to-res, llegad, lle - gad

Fuentes (1): E:SA AM 21.19

(MD 221). LOS ORÁCULOS SAGRADOS: *ARIA DE CALEDA*

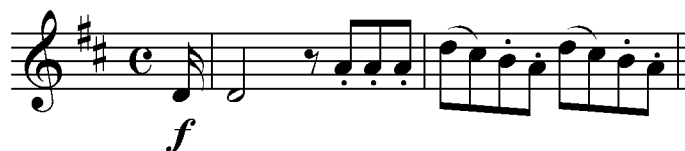
S; vns, obs, cors, org ob, ac

Recitado: *El humano linaje*

Re M

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



El hu-ma-no li - na-je que ya-cí-a en - vuel-to

Aria: *Los oráculos sagrados*

Mi b M

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Los o - rá-cu-los sa - gra - dos

Fuentes (1): E:TUc 31/2.

(MD 222). MONSTRUO INFIEL, SERPIENTE FIERA: ARIA

T; vns, ac

Do m

1782

Recitado: *Un Dios guerrero*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Un Dios gue- rre - ro des-de no-ble cu-na

Aria: *Monstruo infiel, serpiente fiera*

Íncipit del primer violín

Allegro spiritoso



Íncipit de la voz

Allegro spiritoso



Mons-truo-in - fiel serpien - te fie - ra

Fuentes (1): E:SA AM 22.39.

(MD 223). NO MI DIOS, NO MI AMADO: ARIA AL NACIMIENTO

Fa M

1777

Recitado: *Ay mi Dios verdad es*

T; ac

Íncipit de la voz



Aria: *No mi Dios, no mi amado*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.42.

(MD 224). OH FELIZ NOCHE: ARIA AL NACIMIENTO

Mi b M

Recitado: *Oh santa noche*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín



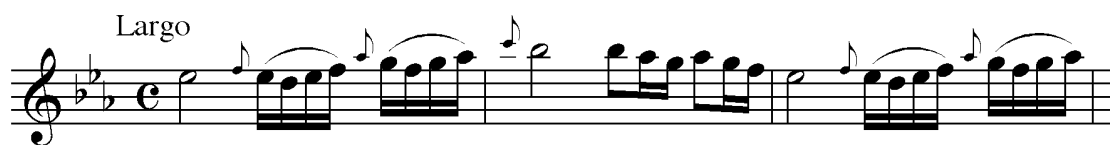
Íncipit de la voz



Aria: *Oh feliz noche*

T; vns, fls, tps, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.37.

(MD 225). OH QUE SACRO BELLO INFANTE: ARIA CON VIOLINES, TROMPAS, OBOE Y BAJO

T; vns, obs, tps, ac

Recitado: *Ya en un portal mortales*

Do M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *Oh que sacro bello infante*

Fa M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante

13



O qué sa - cro be-llo-in - fan - te

Fuentes (3): E:P 16/1; E:P 16/4; Coruña 2.2.16-K.1.9.

(MD 226). *OPUESTOS MOVIMIENTOS PADECE EL ALMA: CANTADA AL NACIMIENTO*

Si b M

1776

Recitado: *Oh mi Dios quién ha visto tal bajeza*

T; ac

Íncipit de la voz



O mi Dios quien a vis- to tal va-je-za

Aria: *Opuestos movimientos padece el alma*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro

15



O - pues - tos __ mo - bi - mien - tos __ pa __

Fuentes (1): E:SA AM 22.7

(MD 227). POBRECITO NIÑO HERMOSO: CANTADA A SOLO DE TENOR CON VIOLINES.

T; vns, fls, tps, ac

Fa M

Recitado: *Hijo de mis entrañas dulce dueño*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *Pobrecito niño hermoso*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU lg. 31-24.

(MD 228). POR TI NIÑO DICHOSO: CANTADA AL SANTO NACIMIENTO.

Mi b M

1779

Recitado: *En el heno de ansias*

T; ac

Íncipit de la voz



Aria: *Por ti Niño Dichoso*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.20.

(MD 229). TIERNO NIÑO TU GRANDEZA: *CANTADA AL SANTO NACIMIENTO*

Si b M

1779

Recitado: *En aquel lecho pobre*

A; ac

Íncipit de la voz

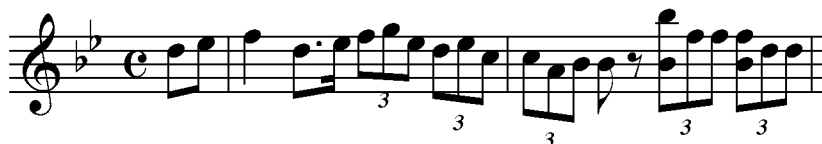


Aria: *Tierno Niño tu grandeza*

A; vns, ac

Íncipit del primer violín

Amoroso



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.18.

(MD 230). TODOS SE FUERON YA: CANTADA AL SANTO NACIMIENTO

T; vns, fls, tps, ac

Recitativo

Do M

Íncipit del primer violín

Andante



Aria

Fa M

Íncipit del primer violín



Fuentes (1): E:GU lg. 28-22 (incompleta, no se conserva la voz ni la flauta primera).

2.2.1.2. A los Santos Reyes

(MD 231). DIOS MÍO YO TE ADORO: ARIA A LOS STOS REYES

T; vns, obs, tps en C, ac

Do M

Recitado: Levántate Sión

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Le-ván-ta-te Si - ón

Aria: Dios mío yo te adoro

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:V 49/31.

(MD 232). QUÉ GLORIOSO Y QUÉ HUMANO: ARIA

Sol M

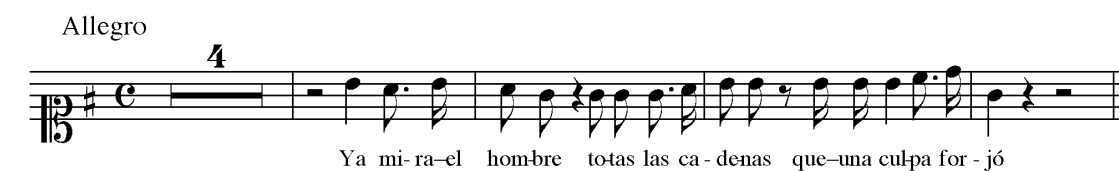
Recitativo: Ya mira el hombre rotas las cadenas

S; vns, vlc, cb (i)

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: Qué glorioso y qué humano

S; vns, ob, tps, vlc, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (1): E:SA AM 21.8.

(MD 233). *YA ES HORA QUE DESPIERTES DE TU SUEÑO: ARIA A LOS SANTOS REYES*

A; vns, cls, tps, fags, ac (i?)

Re M

Recitado: *Ya es hora que despiertes de tu sueño*

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Aria: *Salid hombres de los vicios*

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes (2): E:SA AM 105.13. En E:SA AM 105.16 hay una copia incompleta a la que le falta la voz.

(MD 234). YA MIRO QUE GLORIA. ARIA A LOS SANTOS REYES

Recitado: Santa Ciudad Iglesia de Dios

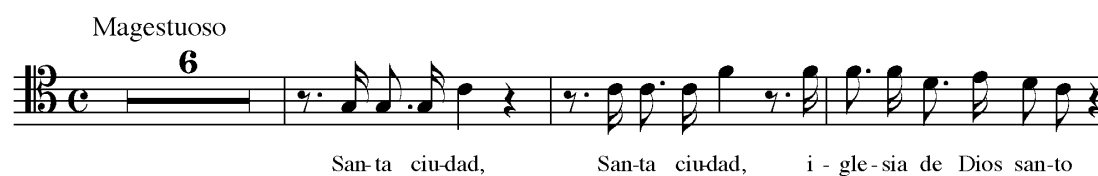
T; vns, cls, fags, tps en ut, ac.

Do M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: Ya miro que gloria

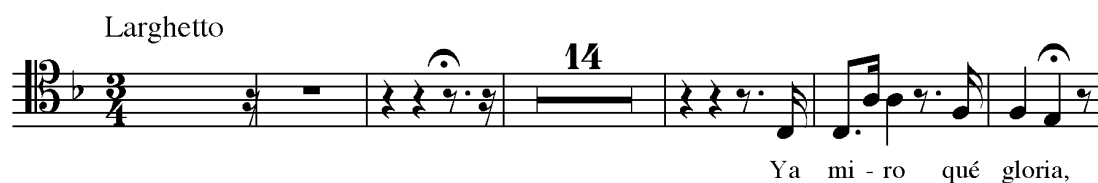
T; vns, cls, fags, tps en ut, ac.

Fa M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:SA AM 105.20; E:COR 14.07 (en este caso es al Santísimo).

2.2.2. Dedicadas al Santísimo

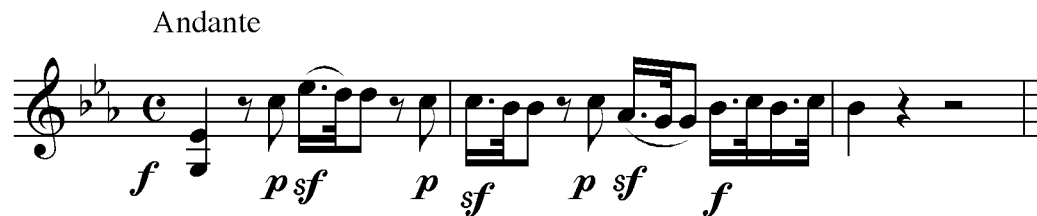
(MD 235). *AL MIRARTE DIOS AMADO CONTEMPLANDO MI PECADO: ARIA.*

B; vns, obs, tps, cb

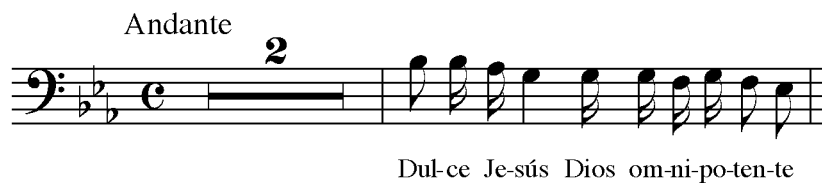
Mi b M

Recitado: *Dulce Jesús Dios omnipotente*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *Al mirarte Dios amado*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:CROc 8/21; E:COR 14.11 (incompleta).

Observaciones: en el ejemplar de Coria, que sólo conserva la parte de la voz, la tonalidad es Sol M y es para solo de tenor. Es una copia realizada en 1899 por Cándido Rotellar.

(MD 236). ALCÁZAR DIVINO: CANTADA AL SANTÍSIMO

Re m

1778

Recitado: Jeroglífico hermoso

A; ac

Íncipit de la voz



Aria: Alcázar divino

A; vns, ac

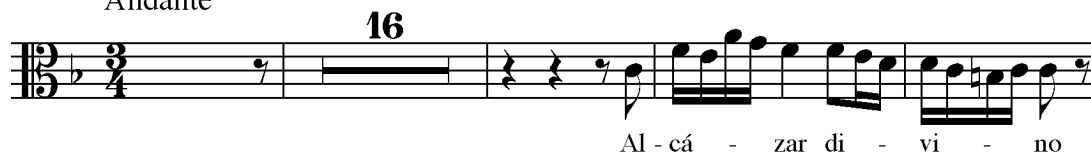
Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 22.28.

(MD 237) ANIMOSOS OY CANTEMOS: ARIA AL SANTÍSIMO

Sol M / Fa M

Recitado: Si columna brillante

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Aria: *Animosos hoy cantemos*

T; vns, ob, tps, ac

Íncipit del primer violín

Allegro assai



Íncipit de la voz

Allegro assai



Fuentes (2): E:SA AM 5.77; E:CROc 8/14.

(MD 238). ANSIOSO FERVOR ALIENTA: CANTADA AL SANTÍSIMO PARA SOLO DE TENOR

Mi b M (i)

Recitado: *Cante fiel hoy mi labio*

T; ac

Íncipit de la voz



Aria: *Ansioso fervor alienta*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 22.1.

(MD 239). BIEN CONOZCO JESÚS MÍO: ARIA AL SANTÍSIMO PARA SOLO DE ALTO Y ORQUESTA.

Do M

Recitado: Soberano pastor que desvelado

A; vns, cls, tps, ac

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Aria: Bien conozco Jesus mío

A; vns, cls, fgs, tps, ac

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Fuentes (2): E:Tuc 31/20; E:MON 42/17. En E:SA hay una pieza anónima con el mismo texto (AM 5.51).

(MD 240). BIEN CONOZCO, JESÚS MÍO: ARIA AL SANTÍSIMO

A; vns, ac

Recitado: Soberano pastor

Re M

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Aria: Bien conozco, Jesús mío

Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 5.51, en esta fuente, con caligrafía de Borreguero, no figura el nombre del autor pero, además de que tiene el mismo estilo de las obras de Doyagüe, hay una pieza con el mismo título y texto, aunque distinta música en E:TUc 31/20.

(MD 241). CLARÍN SONORO: ARIA AL SANTÍSIMO.

Mi b M

Recitado: Adán que gimes la fatal caída

T; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: Clarín sonoro

T; vns, ob, tps, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:SA AM 5.78; E:CROc 8/15.

(MD 242). COMO NAVE COMBATIDA: ARIA AL SANTÍSIMO DE BAJO

Mi b M

Recitado: Navega el alma mía

B; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegretto Moderato



Aria: Como nave combatida

B; vns, tps, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (4): E:SA AM 5.75; E:CROc 8/12; E:GU lg. 25-18; E:SAa nº 220.

Observaciones: En la fuente de Guadalupe, se ha adaptado a solo de contralto, en lugar de solo de bajo.

(MD 243). CON QUÉ ENVIDIA Y SILBIDO: ARIA AL SANTÍSIMO CON VIOLINES, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO

B; vns, tps en elafa, vlc

Recitado: Señor de la Milicias celestiales

Fa M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Se- ñor de las mi - li-cias ce - lestia-es

Aria: Con que envidia y silbido

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Con que-em - bi - dia y sil - vi - do

Fuentes (2): E:SAa nº 282; E:Mm MUS 706-7.

(MD 244). CON QUÉ GOZO EL ALMA MÍA: ARIA

S; vns, ob, tps, vlc, cb

Sol M

Recitativo: Oh cuán queridas son

Íncipit del primer violín

Allegretto moderato



Íncipit de la voz

Allegretto moderato



Aria: Con qué gozo el alma mía

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (1): E:SA AM 18.11.

(MD 245). CON LAS OLAS BATALLANDO: ARIA AL SANTÍSIMO

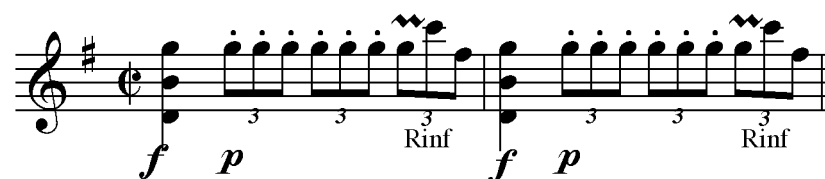
T; vns, tps, ac

Sol M

Recitado: Logre mi bien el gozo que me ofreces

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Lo- gre mi bien el go-zo que me-o-fre-ces

Aria: Con las olas batallando

Íncipit del primer violín

Allegro assai



Íncipit de la voz

Allegro assai



Con las o-las ba-ta-llan-do va la

Fuentes (2): E:COR 14.8; E:GU lg. 25-13.

(MD 246). CON QUÉ AFÁN EL ALMA MÍA: ARIA AL SANTÍSIMO

Mi b M

Recitado: Llega a gustar mortal

T; vns, ac

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Lle ga-a gus-tar mor-tal con fi-no-a-lien-to

Aria: Con qué afán el alma mía

T; vns, obs, tps, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:TUc 31/14

(MD 247). CONTEMPLO DUEÑO AMADO: ARIA AL SANTÍSIMO DE TIPLE

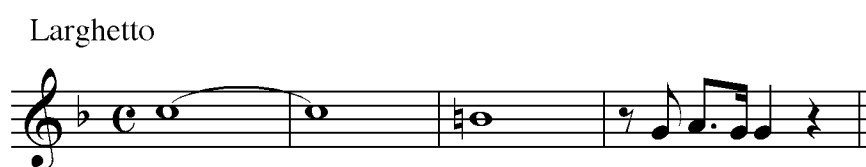
Versión de E:SA y E:TUc

S; vns, cls, tps, ac

Fa M

Recitado: *Que mucho dulce nectar*

Íncipit del violín



Íncipit de la voz



Aria: *Contemplo dueño amado*

Íncipit del violín



Íncipit de la voz

Larghetto

7



Con - tem-plo Due ño-a - ma do tu

Versión de E:V


A; vns, va, obs, tps, ac

Si b M.

Recitado: *Que mucho dulce nectar*

Íncipit del violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro

18



Que mu cho dul-ce néc-tar de los cie-los

Aria: *Contemplo dueño amado*

Íncipit del violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante

7



Con - tem - plo Due - ño-a - ma do tu

Versión de E:OR

S; vns, cls, tps, ac

Mi b M

Recitado: *Que mucho dulce nectar*

Íncipit del violín



Íncipit de la voz



Aria: Contemplo dueño amado

Íncipit del violín



Íncipit de la voz



Fuentes (4): E:SA AM 5.59 (incompleto); E:V 34/56; E:TUc 31/19; E:OR 43/11.

Observaciones: La copia de Salamanca estaba catalogada como anónimo; en las demás, figura la autoría de Doyagüe. Hay distintas variaciones entre las versiones, que se han especificado más arriba. En Tuy se utilizó como ejercicio de oposición a una plaza de tenor en 5 de Julio de 1889 durante el magisterio de Martínez Posse.

(MD 248). CUAL AMANTE MARIPOSA ABRASADA: ARIA

Re M

Recitativo: Qué amante, qué celosa

A; vns, ac

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Aria: Cual amante mariposa

A; vns, cls, fags, tps, ac

Íncipit del primer violín

Larghetto no mucho



Íncipit de la voz

Larghetto moderato



Fuentes (3): E:SA AM 18.9; E:TUc 31/18; E:SA AM 18.19-3.

Observaciones: La última fuente mencionada es para voz de alto y está transportada a La M. La copia más adornada en la voz es la de E:SA AM 18.9, que es la que se muestra arriba.

(MD 249). CUANDO SE MIRA HERIDO EL CIERVO: ARIA AL SANTÍSIMO

Sol M

Recitado: Poes nos convocaban místicos acentos

S; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

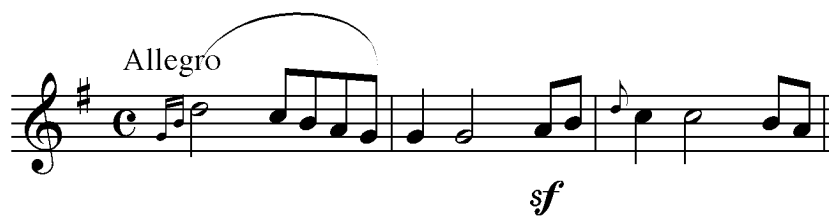
Andante



Aria: Cuando se mira herido el ciervo

S, vns, tps, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:SA AM 5.74; E:CROc 8/11.

(MD 250). DE UN DIOS DE AMOR: CANTADA AL SANTÍSIMO

Mi b M

1776

Recitado: La fiera ansiosa fatigada

A; ac

Íncipit de la voz



Aria: De un Dios de amor

A; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.22.

(MD 251). DIOS ETERNO, DULCE PRENDA: ARIA AL SANTÍSIMO, A SOLO DE TENOR

Recitado: ¿Qué es esto cielos?

T; vns, ac (i)

Si b M

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Aria: Dios eterno, dulce prenda

T; vns, fls, tps, ac

Mi b M

Íncipit del primer violín

Larghetto no mucho



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



Fuentes (4): E:ZA28/19; E:SA AM 18.8; E:OR 43/9; E:TUc 31/3.

Observaciones: En la copia de Tuy en lugar de *Dios eterno* dice *Niño hermoso*.

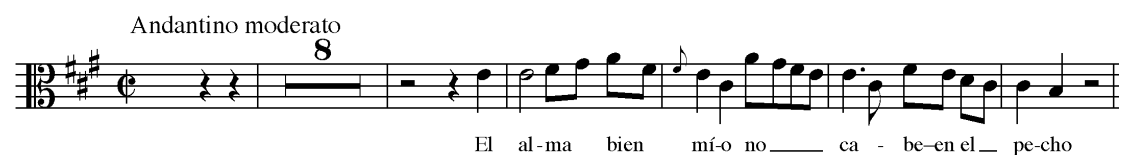
Aria: *El alma bien mio no cabe en el pecho*

A; vns, ob, tps, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:As 7-36; E:SAa nº 211.

(MD 254). EL DIOS DE LOS AMORES: *CANTADA AL SANTÍSIMO*

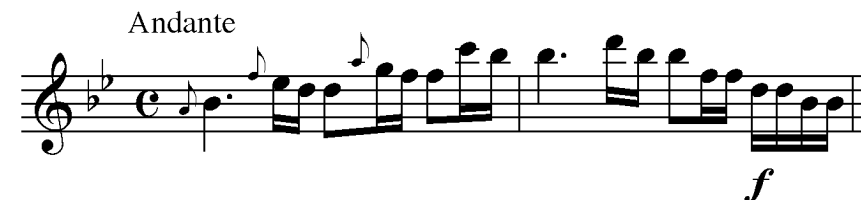
A; vns, ac

Si b M

1774

Recitado: *El angélico pan que soberano*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *El Dios de los amores*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante

9

El Dios de los a - mo - res

Fuentes (1): E:SA AM 22.33.

(MD 255). EL PECHO NO ME CABE: ARIA AL SANTÍSIMO CON VIOLINES Y BAJO.

Re M (iv)

Recitado: *Abríos Cielos que el Señor descende*

B; vns, ac

Íncipit del primer violín

Allegro moderato

A - bríos cie - los

Íncipit de la voz

Allegro moderato

2

A - bríos cie - los que - el Sse - ñor des - cien - de

Aria: *El pecho no me cabe*

B; vns, ob, tp en Re, ac.

Íncipit del primer violín

Allegro

El pe - cho no me ca - ve de

Íncipit de la voz

Allegro

2

El pe - cho no me ca - ve de

Fuentes (2): E:SA AM 105.19; E:ZA 28/20.

(MD 256). EN TI ESPERO DIOS AMADO: ARIA

B; vns, ob, tps, ac

Sol M

Estribillo: Eterno Dueño mío

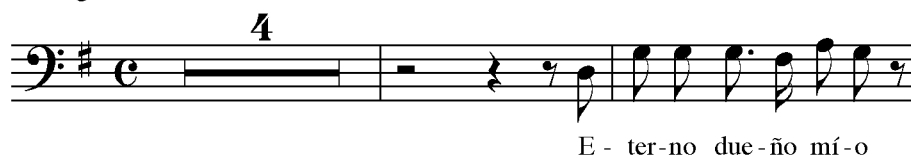
Íncipit del primer violín

Allegretto moderato



Íncipit de la voz

Allegretto moderato



Aria: En ti espero Dios amado

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes (1): E:SA AM 18.15

(MD 257). GLORIA A DIOS Y GLORIA AL SANTO DE JACOB

STB; vns, obs, tps, ac

Re M

Recitado: Oh convite sagrado

Íncipit del primer violín

Allegretto



Íncipit de la voz

Allegretto



Aria: Gloria a Dios y gloria al santo de Jacob

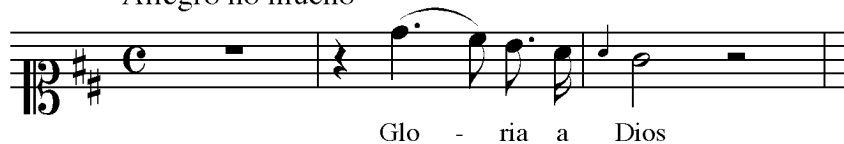
Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit de la voz

Allegro no mucho



Fuentes (1): E:GU lg. 25-17.

(MD 258). HIERE EL PARCHE DUEÑO HERMOSO: CANTADA AL SANTÍSIMO

Re M

1777

Recitado: Si en la gloria Señor

A; ac

Íncipit de la voz



Aria: Hiere el parche Dueño hermoso

A; vns, ac

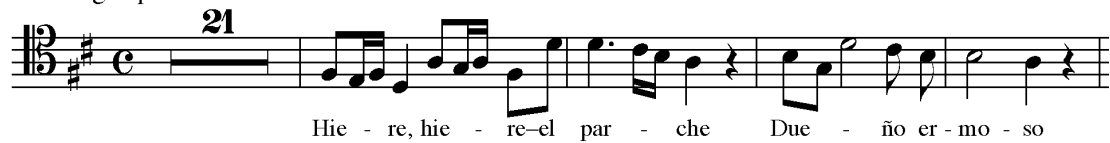
Íncipit del primer violín

Allegro presto



Íncipit de la voz

Allegro presto



Fuentes (1): E:SA AM 22.26.

(MD 259). HUYE, HUYE EL ALMA ANSIOSA: CANTADA AL SANTÍSIMO

Si b M

1776 (i)

Recitado: *El rey omnipotente*

T; ac

Íncipit de la voz



Aria: *Huye, huye el alma ansiosa*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 22.23.

(MD 260). LA CIERVA LIGERA: CANTADA AL SANTÍSIMO

T; vns, ac

Mi b M

1776

Recitado: *Va con agitación, va con reposo*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *La cierva ligera*

Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit de la voz

Allegro no mucho



Fuentes (1): E:SA AM 22.32.

(MD 261). LA INCAUTA MARIPOSA RONDA LUZ FLAMANTE: ARIA AL SANTÍSIMO.

Si b M

Recitado: *Oiga dichosa el alma*

A; ac

Íncipit de la voz



Aria: *La incauta mariposa ronda luz flamante*

A; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (3): E:SA AM 5.76; E:CROc 8/13; E:GU lg. 25-20; E:SAa nº 220 (incompleta).

(MD 262). LA TÓRTOLA AMOROSA: DÚO AL SANTÍSIMO

ST; vns, cls, tps, vln, org

Fa M

Recitado: *Amoroso Señor*

ST: vns, vln, ac

Íncipit del tiple



Íncipit del tenor



Aria: *La tórtola amorosa*

ST; vns, cls, tps, vln, org

Íncipit del tiple



Fuentes (1): E:TUc 31/8.

(MD 263). LLEGA Y GUSTA EL PAN SU AVE: *ARIA AL SANTÍSIMO*

T; vns, ob, tps, vlc, cb

Mi b M

Recitado: Si salir de los mares de amargura

Íncipit del primer violín

Andantino moderato



Íncipit de la voz

Andantino moderato



Si sa - lir de los ma-res de-a-mar-gu-ra

Aria: *Llega y gusta el pan su ave*

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Lle - ga-y gus - ta-el pan su - a - ve

Fuentes (2): E:CROc 8/16; E:CROc 8/31 (incompleta, falta la parte de vn II).

(MD 264). LOS QUE EN EL DESIERTO: CANTADA AL SANTÍSIMO

Do M

1780

Recitado: *Consideramos lo que es tu vida*

A; ac

Íncipit de la voz



Con-si-de - ra - mos tal lo que-es tu vi-da

Aria: *Los que en el desierto*

A; vns, ac

Íncipit del primer violín

Allegro no mucho



Íncipit de la voz

Allegro no mucho



Los que-en el de - sier - to el ma-ná gus ta - ron

Fuentes (1): E:SA AM 22.30.

(MD 265). LUCIENTE ANTORCHA: ARIA. CANTADA AL SANTÍSIMO

Sol M

1780 (i)

Recitado: *El cordero de Dios en corte santa*

T; ac

Íncipit de la voz



El cor-de - ro de Dios en cor - te san-ta

Aria: *Luciente antorcha*

T; vns, cors, ac

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Allegro spiritoso



Fuentes (1): E:SA AM 22.2

(MD 266). MI DIOS BAÑADO EN LLANTO: ARIA AL SANTÍSIMO CON VIOLINES, CLARINETE, TROMPAS Y BAJO, PARA TIPLE O TENOR

Sol M

Recitado: *De la inmensa bondad*

S; vns, ac

Sol M

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Aria: *Mi Dios bañado en llanto*

S; vns, cl, tps en sol, ac.

Sol M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (6): En Sol M: E:SA AM 105.21; E:P 16/5; E:P 16/12; en La M E:SA AM 18.12; E:SE 140/7; E:TUc 20/27.

Observaciones: En E:SE la obra está transportada a La M y es para solo de T en lugar de S.

(MD 267). NO ES MUCHO QUE GOZOSA: *CANTADA AL SANTÍSIMO*

La M

1777

Recitado: *Ese sol refulgente*

T; ac

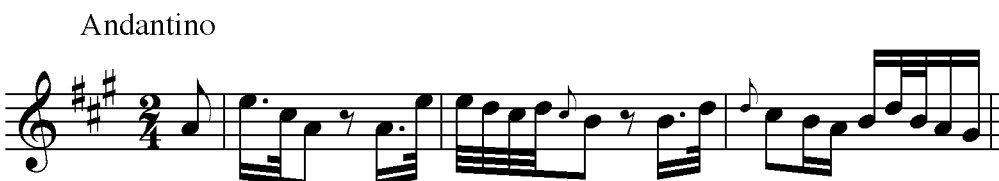
Íncipit de la voz



Aria: *No es mucho que gozosa*

T; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andantino

10

No-es mu - cho que go - zo - sa el

Fuentes (1): E:SA AM 22.25.

(MD 268). !OH!, !OH! CUANTO AL ALMA

T; vns, cl, tps, ac

Mi b M

Recitado: Como quieres que horror y que desgracia

Íncipit del primer violín

Larghetto

Íncipit de la voz

Larghetto

5

Co- mo quie- res que- ho rror y que des- gra - cia

Aria: ¡Oh!, ¡Oh! cuanto al alma ciega

Íncipit del primer violín

Larghetto

Íncipit de la voz

Larghetto

11

O!, O cuan - to al al - ma cie - ga

Fuentes (2): E:P 16/3; E:P 16/11.

(MD 269). OH DIOS MÍO ESTOY TURBADO: ARIA AL SANTÍSIMO.

T, vns, fls tps en elafa y ac

Mi b M

Recitado: Señor pues cómo así

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: Oh Dios mío estoy turbado

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:V 49/30.

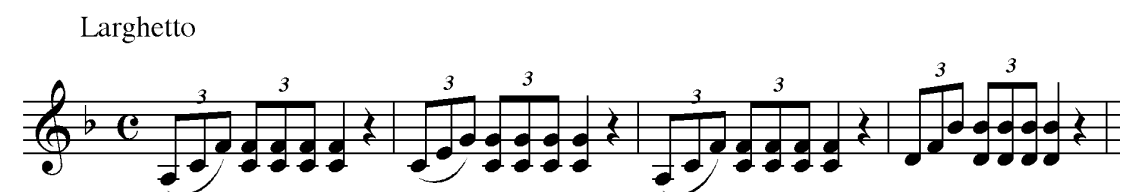
(MD 270). OH PIEDAD, OH GRAN CLEMENCIA: ARIA

S; vns, fls, tps, ac

Fa M

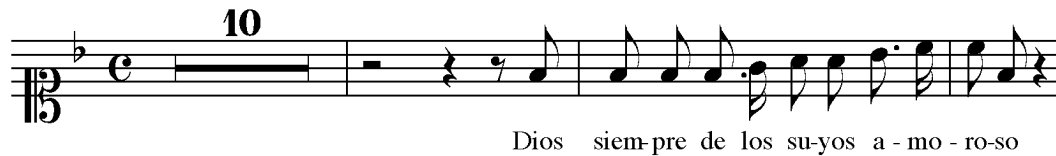
Recitado: Dios siempre de los suyos amoroso

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto



Aria: Oh piedad, oh gran clemencia

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



Fuentes (1): E:SA AM 18.14

(MD 271). OYE LAS DULCES VOCES: CANTADA AL SANTÍSIMO

A; vns, acs

La M

Recitado: *Llega o mortal reverente*

Íncipit de la voz



Aria: *Oye las dulces voces*

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU lg. 25-11

(MD 272). **PROBAD MORTALES LA MEDICINA: CANTADA AL SANTÍSIMO**

Fa M

1780

Recitado: Mortales que en un árbol

A; ac

Íncipit de la voz



Aria: Probad Mortales la medicina

A; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Allegretto



Fuentes (1): E:SA AM 22.29. La partitura de esta pieza está en E:SA AM 31.11.

(MD 273). QUÉ DULZURA DUEÑO AMADO: ARIA AL SANTÍSIMO, A SOLO DE CONTRALTO

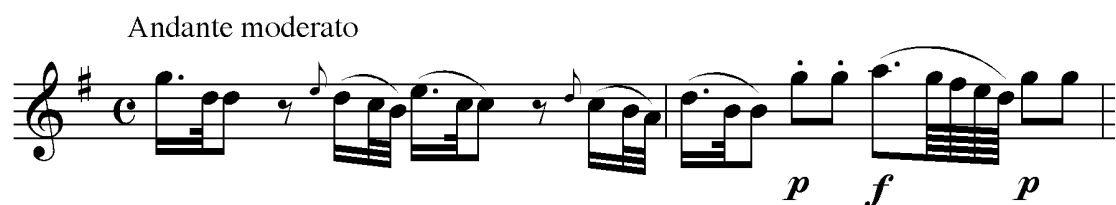
Versión 1:

Sol M

Recitativo: ¡Oh mi Jesús bien mío!

S; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: Qué dulzura Dueño Amado

S; vns, fls, fags, tps, vlc, cb, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes versión 1 (2): E:SA AM 18.13; E:P 16/10.

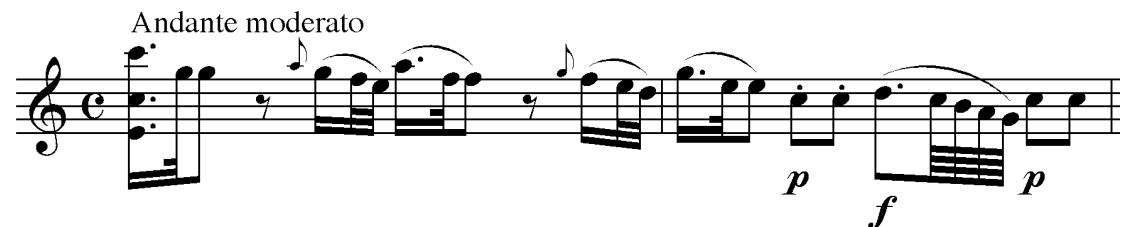
Versión 2

Do M

Recitado: *¡Oh mi Jesús, bien mío!*

A; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: Qué dulzura, Dueño amado

A; vns, fls, fags, tps, vlc, cb, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes versión 2 (3): E:SA AM 18.13; E:P 16/13; E:ZA 28/15.

Fuentes totales (5): E:SA AM 18.18; E:SA AM 18.13; E:ZA 28/15; E:P 16/10 y E:P 16/13.

(MD 274). QUÉ DULZURA MI ALMA SIENTE: *ARIA AL SSMO.*

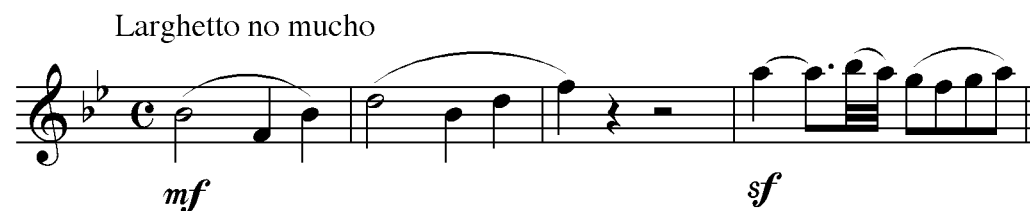
Versión 1

Si b M

Recitado: *Qué admiración, qué pasmo yo me confundo*

A; vns, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *Qué dulzura mi alma siente*

A; vns, cls, tps, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes versión 1 (1): E:SA AM 21.21.

Versión 2

Sol M

Recitado: *Qué admiración, qué pasmo yo me confundo*

A; vns, cb

Íncipit del primer violín

Despacio



Íncipit de la voz

Despacio



Aria: *Qué dulzura mi alma siente*

A; vns, cls, tps, cb

Íncipit del primer violín

Larghetto expresivo



Íncipit de la voz

Larghetto expresivo



Fuentes versión 2 (1): E:V 63/50

Observaciones: la advocación de esta fuente es a la adoración de los Reyes.

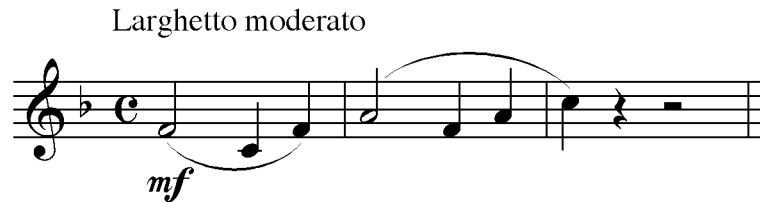
Versión 3

Fa M

Recitado: *Qué admiración, qué pasmo yo me confundo*

S; vns, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *Qué dulzura mi alma siente*

S; vns, cls, tps, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes versión 3 (1): Coruña 2.2.16-K.1.8.

Fuentes totales (3): E:SA AM 21.21, E:V 63/50; Coruña 2.2.16-K.1.8.

(MD 275). QUÉ FINEZA, QUÉ PORTENTO: *ARIA AL SANTÍSIMO A SOLO DE TENOR*
Sol M

Recitado: *Aquel Grande Señor omnipotente*

T, vns, vlc y cb

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



A-quel gran-de Se-ñor

Aria: *Qué fineza, qué portento*

T; vns, obs, tps en G, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (2): E:ZA 28/16; E:TUc 31/9.

(MD 276). QUÉ SUSTO, QUÉ LLANTO, QUÉ DURO QUEBRANTO: ARIA

Mi b M

Recitado: Piedad Señor oye amoroso

B; vns, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Larghetto moderato



Íncipit de la voz

Larghetto moderato



Pie-dad Se-ñor o - ye-a-mo-ro-so

Aria: Qué susto, qué llanto, qué duro quebranto

B; vns, ob, tps, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Qué sus - to qué llan - to qué

Fuentes (2): E: SA AM 18.19-2; E:GU lg. 25-19.

Íncipit de la voz

Andante

15



Si-e-res el Due-ño del al ma mí-a

Fuentes (1): E:COR 14.6.

(MD 280). *SI LA FE NO ME ALUMBRARA DIOS ETERNO: ARIA*

B; vns, ob, tps, cb (iv)

Mi b M

Recitativo: Cese el terror la pena y el espanto

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto

6



Ce-se-el te - rror la pe-na-y el es-pan-to

Aria: Si la fe no me alumbrara Dios eterno

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato

14



Si la fe no me-a-lum - bra - ra Dios e - ter - no no cre

Fuentes (1): E:SA AM 18.10.

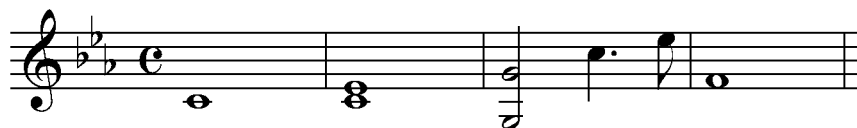
(MD 281). SUSPÉNDASE EL HOMBRE: ARIA AL SANTÍSIMO

T; vns, ob, tps, ac

Do m

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Sus - pén - da - se-el hom-bre al

Fuentes (1): E:CROc 8/10

(MD 282). TODO ES GLORIA EL ALTO CIELO: TERCETO

STB; vns, obs, tps, cb

Si b M

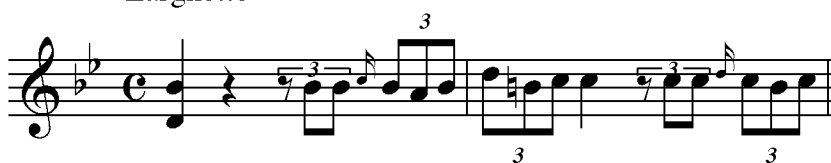
1786

Recitado: Oh! Alma venturosa

STB; vns, ac

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



O al-ma ven-tu - ro sa a-lé - gra-te

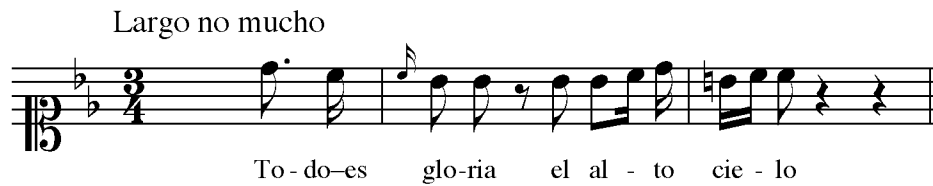
Aria: *Todo es gloria el alto cielo*

STB; vns, obs, tps en fefaut, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (3): E:CROc 8/23; E:V 49/34; E:GU lg. 128, nº 36.

Observaciones: En Guadalupe se indica que se compuso en 1786 y la copia allí existente es de 1907.

(MD 283). *TODO LLENO DE TEMORES VIVE EL HOMBRE: ARIA*

Mi b M

Versión 1

Recitado versión 1: *En un amargo mar de confusiones*

T; vns, vlc, cb

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Recitado versión 2: *En un amargo mar de confusiones*

T; vns, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Largo



En un a mar-go mar de con-fu sio nes

Aria: *Todo lleno de temores*

T; vns, ob, tps, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Larghetto non tanto



p

Íncipit de la voz

Larghetto non tanto



To - do lle - no de te - mo-res vi - ve-el hom - bre sin la

Fuentes versión 1 (3): E:SA AM 18.19-4; E:GU lg. 28-23; E:GU Leg 58-223.

Fuentes versión 2 (1): E:SA AM 19.19.

Fuentes totales (4): E:SA AM 18.19-4; E:SA AM 19.19; E:GU Leg 58-223; E:GU lg. 28-23.

(MD 284). TU PODER SEÑOR: ARIA AL SANTÍSIMO

T; vns, obs, tps, ac

Recitado: *Qué espectáculo, Oh Dios*

Mi b M

Íncipit del primer violín

Largo no mucho



Íncipit de la voz

Largo no mucho



Qué-espec-tá-cu-lo

O Dios

Aria: *Tu poder Señor*

Do M

Íncipit del primer violín

Largo no mucho



Íncipit de la voz

Largo no mucho



Tu po - der ____ se-ñor no no hay len - gua

Fuentes (2): E:V 40/85; E:MON 42/17.

(MD 285). UN DIOS EN LA MESA: CANTADA AL SANTÍSIMO
1777

Recitado: Señor gran Dios omnipotente

A; ac

Sol m

Íncipit de la voz



Aria: Un Dios en la mesa

A; vns, ac

Si b M

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Fuentes (1): E:SA AM 22.24.

(MD 286). YA EL PLÁCIDO ROCÍO: ARIA

Re M

Recitado: Las voces canten hoy con alegría

B; vns, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Aria: Ya el plácido rocío

B; vns, ob, tps, vlc, cb

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Fuentes (1): E:SA AM 18.19-5.

(MD 287). YO ME PERDÍ SEÑOR: ARIA

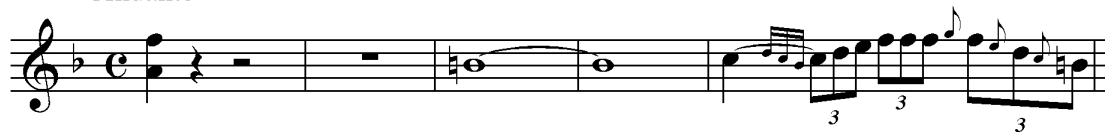
S; vns, ob, tps, vlc, cb

Fa M

Recitativo: Cuidadoso Pastor, que al Mundo vienes

Íncipit del primer violín

Andante



Íncipit de la voz

Andante



Aria: Yo me perdí Señor

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 18.16.

(MD 288). [TÍTULO DESCONOCIDO]

Si b M

Aria

Íncipit del oboe



Fuentes (1): E:COR 14.12 (incompleto: sólo se conservan las partichelas del ob y tps).

Observaciones: No se conserva el recitado.

(MD 289). [TÍTULO DESCONOCIDO]

B; vns, tps, ac

Si b M

Recitado

Íncipit del primer violín



Íncipit del primer violín

The first staff of music is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The tempo marking 'Allegro' is written above the staff. The notation begins with a triplet of eighth notes (G4, A4, Bb4) followed by a quarter note (Bb4), a dotted quarter note (G4), and a half note (F4). The piece concludes with a final quarter note (G4).

2.2.3. Dedicadas a la Asunción

B; vns, ob, tps, cb (i)

 $\text{Re } M$

Aria: *Hoy mi aliento generoso*

Sol M

17

Harmonizing the line to an accompaniment

Fuentes (1): AM 105.2.

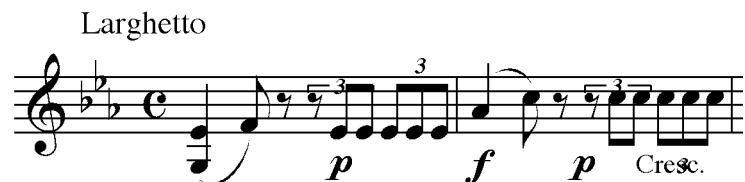
(MD 291). SALVA LE HAGA LA ARMONÍA: ARIA A LA ASUNCIÓN DE NUESTRA SEÑORA, CON VIOLINES, OBOE, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO.

S; vns, ob, tps, vlc, cb

Mi b M

Recitado: *Dejas, Oh Virgen pura, los mortales*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *Salva le haga la armonía*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:SA AM 17.8.

2.2.4. Otras advocaciones o sin advocación conocida

(MD 292). *COMO RAYO FULGURANTE: VILLANCICO A SAN GERÓNIMO*

A; vns, obs, saxs, ac

Mi b M

Recitado: *Salga del centro obscuro*

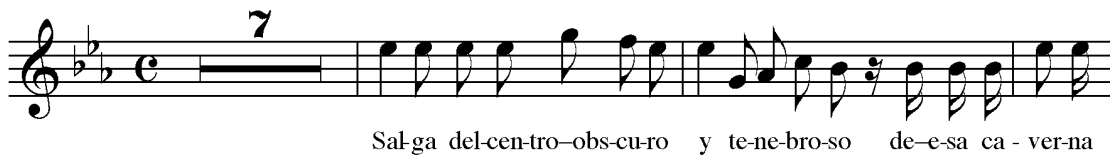
Íncipit del primer violín

Andantino



Íncipit de la voz

Andantino



Aria: *Como rayo fulgurante*

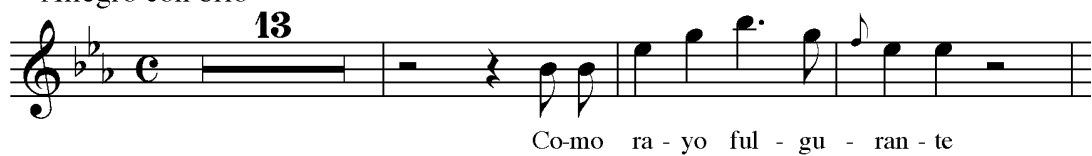
Íncipit del primer violín

Allegro con brio



Íncipit de la voz

Allegro con brio



Fuentes (1): E:GU Leg 131-79.

(MD 293). QUÉ AFECTO, QUÉ DELICIA: ARIA DE TENOR A SOLO.

T; vns, tps, cb

La M

Recitado: *Llega mortal dichoso*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Aria: *Qué afecto, qué delicia*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:V 34/43

(MD 294). REINA DE AQUESTAS SIERRAS: ARIA DE ALTO PARA NUESTRA SEÑORA Y EL SANTÍSIMO

A; vns, cls, saxs, ac

Do m

Recitado: *Todo viviente atento*

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Andante pesado



Aria: Reina de aquestas sierras

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:GU Leg 129 nº 51.

(MD 295). TRIUNFA EL HOMBRE DEL PECADO: ARIA (INCOMPLETO)

S; vns, ob, tps, ac

Mi b M

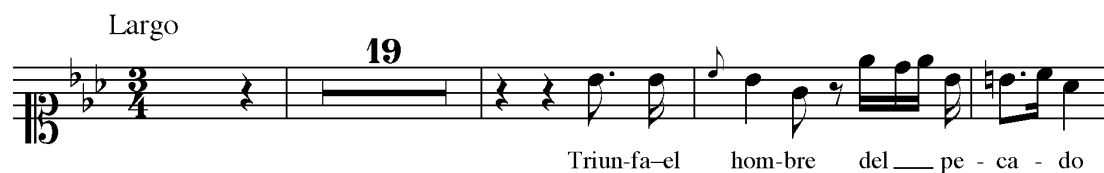
Recitado: ¡Oh inefable misterio, Oh Dios supremo

Íncipit de la voz



Aria: Triunfa el hombre del pecado

Íncipit de la voz



Fuentes (1): E:V 34/49.

Observaciones: las partes de violín que se hallan en esta signatura no corresponden con el resto de la pieza, por lo que está incompleta.

2.3. Estructura mixta

(MD 296). QUÉ CONGOJAS: VILLANCICO PARA LAS OPOSICIONES AL MAGISTERIO DE CAPILLA DE 1789.

Introducción

SATB; vlc, cb

Sol m

Íncipit de la voz

Andante



Estribillo: *Pero no, pero no*

SATB, SATB; vns, fls, tps, vlc, cb, org

Si b M

Íncipit del primer violín

Allegro

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B-flat4. The next measure contains a quarter note C5, a quarter note B-flat4, and a quarter note A4. The final measure of the system contains a quarter note G4, a quarter note F4, and a quarter note E4. The system ends with a double bar line.

Íncipit de la voz

Allegro

[illegible]

Recitado: *Qué grave sentimiento*

S; vns, fls, tps, vlc, cb

Mi b M

Íncipit del primer violín

Largo

Íncipit de la voz

Largo

Largo

6

Que gra-ve sen-ti - mien-to, qué cui-da-do

Aria: *Si ya me opuse constante*

S; vns, fls, tps, vlc, cb

Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes: Expediente oposición de Doyagüe (II). E:SA AM 105.4.

(MD 297). QUÉ ES ESTO MIS ZAGALES?; VILLANCICO DE PASTORELA A 5 CON VIOLINES, OBOE, TROMPAS Y ACOMPAÑAMIENTO.

Recitado: *¿Qué es esto mis zagales?*

S, vns, ac

Si b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Pastorela: No me cabe, no en el seno

S, B; vns, cls, tps en F, ac

Fa M

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Coplas: Un manso corderillo

S; vns, ac

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes (2): E:SA AM 105.17; E:V 47/47? (en aquella catedral puede ser un arreglo de García Valladolid).

(MD 298). VAMOS APRISA: VILLANCICO DE PASTORELA AL NACIMIENTO A 4 Y 8 VOCES

SATB, SATB; vns, ob, tps en elafa, ac

Mi b M

Recitado: Pastores compañeros

S; vls, ac

Íncipit del primer violín

Allegro



Íncipit de la voz

Allegro



Estribillo: *Vamos aprisa*

SATB, SATB; vls, obs, tps, ac

Íncipit del primer violín

Allegro moderato



Íncipit de la voz

Allegro moderato



Pastorela: *Yo, niño de mi alma*

S; vls, ob, tps, ac

Íncipit del primer violín

Andante moderato



Íncipit de la voz

Andante moderato



Fuentes (1): E:SA AM 105.12.

2.4. Otras obras en castellano

(MD 299). AL CALVARIO: LAS SIETE PALABRAS QUE SE CANTAN EL DIA DEL VIERNES

SANTO A 4 VOCES

SSAT; tps en fa, fgs, ac (iv)

1803

Re m

Íncipit de la trompa primera



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho

The musical notation is for the voice part, written on a single staff in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of four measures: a half note G3, a quarter note A3, a quarter rest, and a quarter note G3; a half note A3, a quarter note B3, a quarter rest, and a quarter note A3; a half note G3, a quarter note F#3, a quarter rest, and a quarter note G3; and a half note A3, a quarter note B3, a quarter rest, and a quarter note A3. Dynamics are marked as *p* (piano) for the first and third measures, and *Cresc. sf* (crescendo fortissimo) for the second and fourth measures. The lyrics "Al cal - va-rio" are written below the first two measures, and "Al cal va-rio" below the last two measures.

Fuentes (1): E:SA AM 105.8.

(MD 300). ELOGIO HOMBRE Y DIOS A 4

SATB; vns, obs, tps, ac

Do m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz

Larghetto

The musical notation is for the voice part, written on a single staff in treble clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The melody consists of four measures: a half note G4, a quarter note A4, a quarter rest, and a quarter note G4; a half note A4, a quarter note B4, a quarter rest, and a quarter note A4; a half note G4, a quarter note F#4, a quarter rest, and a quarter note G4; and a half note A4, a quarter note B4, a quarter rest, and a quarter note A4. The lyrics "Hom - bre-i Dios cru - ci - fi - ca - do" are written below the notes.

Fuentes (2): E:SA AM 18.4-2; E:Coruña 2.2.16-K.1.7.

SATB; vns, cls en ut, tps en fa, ac

Estribillo: *Madre desterrada*

Allegro no mucho



Allegro no mucho



Íncipit del primer violín



Lle - nos de - ter - nu - ra

337

II- Música impresa

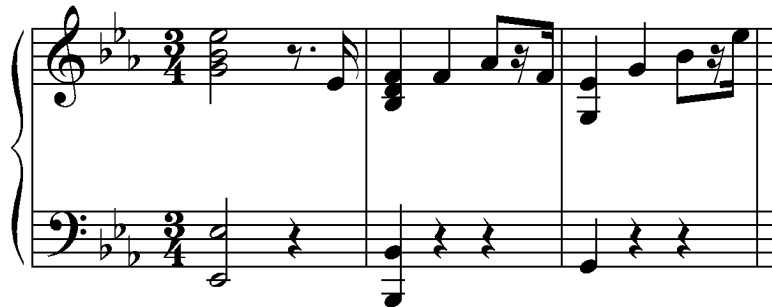
1. (MD 62) MISERERE A 4 VOCES Y ÓRGANO

SATB; org.

Mi b M

Íncipit del órgano

Largo



Íncipit de la voz

Largo



Fuentes manuscritas (3): E:SA AM 18.4; E:TUc 30/8; E:Nava del Rey ms. 331. Se publicó en tres entregas en *La Gaceta Musical de Madrid* entre febrero y abril de 1866.

2. (MD 76 Y MD 65) CHRISTUS FACTUS EST Y MISERERE CON FLAUTAS, FAGOTES Y TROMPAS

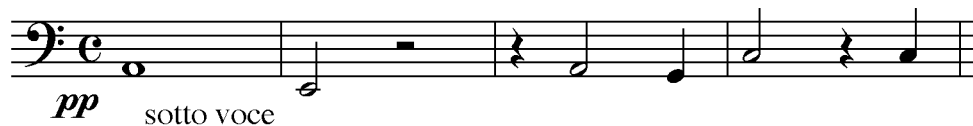
SATB; vln, cb, cemb / SATB; fls, fags, tps, vln, cb, cemb

La m / La m

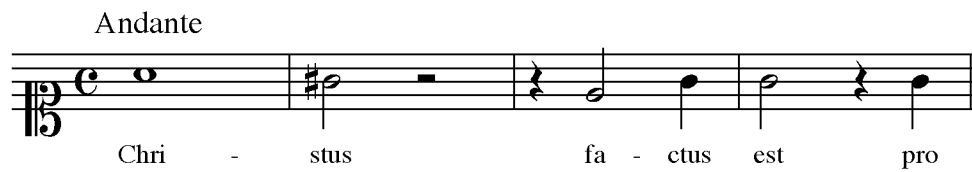
Christus factus est

Íncipit del violonchelo

Andante



Íncipit de la voz

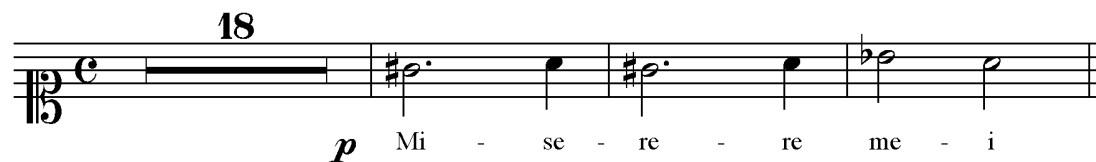


Miserere

Íncipit de la flauta primera



Íncipit de la voz



Fuentes manuscritas (2): E:SA AM 5.48; E:CROc 6/13. Publicado en Eslava: *Lira Sacro-Hispana*. S XIX, serie 1ª, tomo 1º, p. 80 a 124.

3. (MD 72) *MAGNIFICAT*

SATB; SATB; vns, obs, tps, org, ac.

Re M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes manuscritas (2): E:SA AM 20.5; E:Ac 7/13. Publicado en Eslava: *Lira Sacro-Hispana*. S. XIX, tomo II, serie 2ª.

4. (MD 96) IN BETHLEEN JUDA NASCITUR: MOTETE DE CALENDIA

SATB; vns, vlc, cb

Sol m

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Fuentes manuscritas (1): E:SA AM 21.24-1. Publicado en Las Edades del Hombre. *La música en la iglesia de Castilla y León*. Polifonía y órgano (1991). Vol I, p. 265-273.

5. (MD 20) REQUIEM ÆTERNAM: MISA DE DIFUNTOS.

SATB SATB vns, obs, fags, tps en elafa, ac

Mi b M

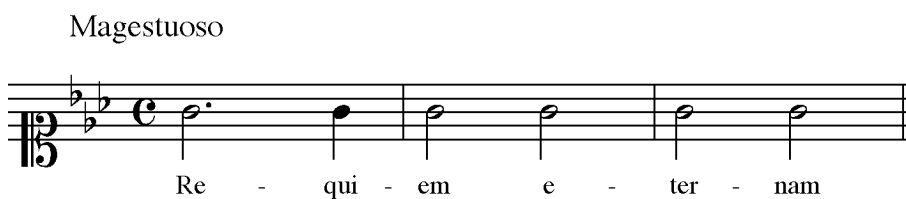
Requiem aeternam

Mi b M

Íncipit del primer violín



Íncipit de la voz



Domine Iesu: ofertorio

SATB SATB vns, obs, fags, tps en elafa, ac

Fa m.

Íncipit del primer violín

Magestuoso



Íncipit de la voz

Magestuoso



Do - mi - ne Ie - su - cri - ste

Sanctus

Mi b M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de la voz

Larghetto



San - ctus, San - ctus. Sam - ctus, San - ctus, San - ctus.

Agnus Dei

Íncipit del primer violín

Larghetto no mucho



Íncipit de la voz

Larghetto no mucho



A - gnus De - i, a - gnus

Fuentes manuscritas (7): E:SA AM 17.1; E:TUc 30/5; E:GU lg. 11-13; E:P 15/8; Coruña 2.2.16-K.1.10.1; E:Zac D-75/601 (6); E:MON 42/6. Publicado (sólo las partes que aquí se reseñan) en Doyagüe, Manuel José. *Magnificat y Misa Solemne de Difuntos* con orquesta a 4 y a 8 voces. Estudio y transcripción Dámaso García Fraile. Valladolid: Las Edades del Hombre, 2002.

6. (MD 71) MAGNIFICAT ANIMA MEA

SATB/SATB; vns, cls, tps en mi b, org, ac.

Mi b M

Íncipit del primer violín

Larghetto



Íncipit de S de primer coro

Larghetto



Fuentes manuscritas (8): E:SA AM 19.23 y AM 105. 7; E:Ac 7/24; E:Mp Caja 755, nº 466; E:Za 28/6; E:Sc 136/6; E:TUc 30/10; E:Zac D-33/309. Publicado en Doyagüe, Manuel José. *Magnificat y Misa Solemne de Difuntos* con orquesta a 4 y a 8 voces. Estudio y transcripción Dámaso García Fraile. Valladolid: Las Edades del Hombre, 2002.

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Musicología



**LA FIGURA DE MANUEL JOSÉ DOYAGÜE (1755-
1842) EN LA MÚSICA ESPAÑOLA**

Tesis Doctoral

Vol. III. Ediciones musicales

Josefa Montero García

Director: Álvaro Torrente Sánchez-Guisande

Madrid, 2010

TABLA DE CONTENIDOS

Criterios de selección.....	1
Criterios de edición.....	2
<i>Te Deum en Re mayor</i> (MD 44).....	3
<i>Gran Misa en Sol mayor</i> (MD 3).....	141
<i>Mirabilia</i> (MD 57).....	311
<i>Parce mihi</i> (MD 16).....	399
<i>La gracia y la dulzura</i> (MD 183).....	423
<i>Misteriosa Deidad</i> (MD 186).....	449

APÉNDICE III. TRANSCRIPCIONES

Criterios de selección

Para la selección de piezas que figuran en este Apéndice, se han tenido en cuenta los siguientes criterios:

1. Contribución a la fama de Doyagüe

Se han seleccionado las obras que han incidido directamente en la fama de Doyagüe y su posterior proyección como compositor de música religiosa. En primer lugar el *Te Deum*, compuesto en 1812 para dar gracias por el triunfo de las tropas aliadas en la Batalla de Arapiles y presentado en Madrid con motivo del parto de la reina Isabel de Portugal. A continuación, presentamos la *Gran Misa en Sol Mayor*, cuya interpretación en Madrid en 1830 valió a Doyagüe el nombramiento como Profesor Honorario del Conservatorio de Madrid. En tercer lugar, editamos el salmo de nona *Mirabilia*, que envió el propio compositor al rey Fernando VII con objeto de que fuese interpretado en las celebraciones de la Ascensión. Según la leyenda, Doyagüe murió cantando el *Parce mihi* de su *Oficio de Difuntos*, que presentamos a continuación del salmo *Mirabilia*.

No se ha incluido aquí el *Magnificat* que, a la muerte del compositor, se consideró como la mejor obra de Doyagüe y se depositó en su tumba, por existir una transcripción ya publicada, a la que se hace referencia en el Apéndice II, ya que aquí se ha preferido presentar obras inéditas. La versión del *Te Deum* que aquí se edita, ha sido interpretada recientemente en la Catedral de Salamanca por “Los Mvsicos de sv Alteza” y el “Coro de Cámara de la Universidad e Salamanca, dirigidos por Luis Antonio González Marín (2005) y en la Iglesia de San Ginés de Madrid por “La Grande Chappelle” bajo la dirección de Albert Recasens (2009).

2. Difusión

El grado de difusión de cada pieza en los archivos españoles que contienen música religiosa refleja el conocimiento que se tuvo de la misma y diversos detalles relativos a su interpretación. Como se ha podido ver a lo largo de este trabajo, existen algunas piezas de las que se han hallado más de veinte fuentes, que reflejan numerosos detalles referentes a su apreciación e interpretación. La combinación de este criterio con la conveniencia de presentar alguna obra de Doyagüe en castellano, nos ha llevado a escoger dos villancicos al Santísimo muy difundidos, cuyas copias tienen abundantes signos de haber sido muy interpretadas.

De acuerdo con estos criterios, se presentan las siguientes obras, junto a las que indicamos el número de catalogación asignado en el Apéndice II:

Te Deum en Re mayor (MD 44)

Gran Misa en Sol mayor (MD 3)

Mirabilia: Salmo de Nona (MD 57)

Parce mihi: Lección primera del Oficio de Difuntos (MD 16)

La Gracia y la Dulzura: cuatro al Santísimo (MD 183)

Misteriosa Deidad: villancico al Santísimo (MD 186)

2. Criterios de edición

Puesto que las obras aquí representadas están escritas en una notación que no difiere esencialmente de la moderna, no ha habido que realizar ningún cambio en la terminología. Se han normalizado los signos e indicaciones que aparecen en las partituras, por ejemplo, se escribe *allegro* en lugar de *alegro*, o *mf* en lugar de *mf^e*. De igual modo se han colocado los pentagramas siguiendo el orden orquestal moderno, en primer lugar los instrumentos de viento, seguidos de las voces, la cuerda y el acompañamiento.

TE DEUM EN RE MAYOR

Texto

Te Deum laudamus: te Dominum confitemur. Te aeternum Patrem, omnis terra veneratur.	A Ti, oh Dios, te alabamos, A Ti, oh Dios, te reconocemos A ti, eterno Padre toda la tierra te venera.
Tibi omnes angeli, tibi caeli et universae potestates: tibi cherubim et seraphim, incessabili voce proclamant:	Todos los ángeles, los cielos y todas las potestades: los querubines y serafines, proclaman sin cesar:
"Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae."	"Santo, Santo, Santo es el Señor, Dios de los ejércitos. Llenos están los cielos y la tierra de la majestad de tu gloria".
Te gloriosus Apostolorum chorus, te prophetarum laudabilis numerus, te martyrum candidatus laudat exercitus.	A Ti te alaba el glorioso coro de los apóstoles, el loable número de los profetas, el ejército de los mártires
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia, Patrem immensae maiestatis; venerandum tuum verum et unicum Filium; Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.	A Ti te aclama la Iglesia santa extendida por toda la tierra: Padre de inmensa majestad venerado hijo único y verdadero; Espíritu Santo defensor.
Tu rex gloriae, Christe. Tu Patris sempiternus es Filius. Tu, ad liberandum suscepturus hominem, non horruisti Virginis uterum.	Tú, rey de la gloria, Cristo. Tú, hijo del padre sempiterno. Tú, para liberar al hombre no rehusaste el seno de la Virgen.
Tu, devicto mortis aculeo, aperuisti credentibus regna caelorum.	Tú, rotas las cadenas de la muerte abriste a los creyentes el reino de los cielos
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.	Tú, sentado a la derecha de Dios en la gloria del Padre.
Iudex crederis esse venturus.	Creemos que un día vendrás como juez
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.	Te rogamos que ayudes a tus siervos que con tu preciosa sangre redimiste.

Aeterna fac
cum sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum, Domine,
et benedic hereditati tuae.
Et rege eos,
et extolle illos usque in aeternum.

Per singulos dies benedicimus te;
et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.

Dignare, Domine, die isto
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri, Domine,
miserere nostri.

Fiat misericordia tua, Domine, super nos,
quem ad modum speravimus in te.
In te, Domine, speravi:
non confundar in aeternum.

Haz que en la gloria eterna
nos asociemos con tus santos.
Salva a tu pueblo, Señor
y bendice a tu heredad.
Sé su pastor,
y ensálzalo eternamente.

Día tras día te bendecimos;
y alabamos tu nombre por siempre,
por los siglos de los siglos.

Dígnate, Señor, en este día
protegernos del pecado.
Ten misericordia de nosotros, Señor,
ten misericordia de nosotros.

Venga a nosotros tu misericordia, Señor,
como esperamos de ti.
En ti, Señor, confié:
no seré confundido eternamente.

8

[illegible]

Te Deum

9

13 *f*

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *f*

13 *Prpal.*

Org.

Te Deum

10

18

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

18

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

18

Org.

Prpal.

Calta.

p

[3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Te Deum

11

24

m^ofp *m^ofp* *m^ofp* *m^ofp*

Trp I

m^ofp *m^ofp* *m^ofp* *m^ofp*

Trp II

m^ofp *m^ofp* *m^ofp* *m^ofp*

Ob. I

m^ofp *m^ofp* *m^ofp* *m^ofp*

Ob. II

m^ofp *m^ofp* *m^ofp* *m^ofp*

Vn. I

m^ofp *m^ofp* *m^ofp* *m^ofp*

Vn. II

24

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

m^ofp *m^ofp* *m^ofp* *m^ofp*

Ac.

24

Org.

[3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Te Deum

12

30

TpI *p* *f* *p* *cresc*

TpII *p* *f* *p* *cresc*

Ob. I *p* *f* *p* *cresc*

Ob. II *cresc* *f* *p* *cresc*

Vn. I *cresc* *f* *p* *cresc*

Vn. II *cresc* *f* *p* *cresc*

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *cresc* *f* *p* *cresc*

Org. *cresc* *f* *p* *cresc*

Prpal.

Te Deum

13

[illegible]

14

Te Deum

15

[illegible]

Te Deum

16

[illegible]

Te Deum

17

58

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

58

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

mf *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *f*

mf *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *f*

mf *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *f*

mf *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *f*

om nis ter ra ve ne ra tur,

Pa trem, om nis ter ra ve ne ra tur, om nis ter ra ve ne ra tur,

Pa trem, om nis ter ra ve ne ra tur, om nis ter ra ve ne ra tur,

om nis ter ra ve ne ra tur,

om nis ter ra ve ne ra tur,

om nis ter ra ve ne ra tur,

om nis ter ra ve ne ra tur,

mf *fp* *mf* *fp* *mf* *fp* *f*

om nis ter ra ve ne ra tur,

6 2 6 6

18

[illegible]

Te Deum

19

72

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

72

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Te Deum

20

78

f

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

78

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

f

Ac.

78

Org.

Te Deum

21

84

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

84

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

84

Org.

Te Deum

22

[illegible]

Te Deum

23

97

p

p

f

f

f

p

97

S 1

A 1

T 1

ta tes, ti bi che ru bim, ti bi che ru

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

f

Ac.

97

f

Org.

Te Deum

24

103

p

p

p

p

cresc

cresc

103

p

cresc

8

bim et se ra phim et se ra phim, in ces sa bi li, in ces sa bi li vo ce pro cla mant, pro

8

p

cresc

103

Org.

Te Deum

25

[illegible]

Te Deum

26

115

cresc *fp* *sf*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

cresc *f* *p* *sf*

S 1

De us sa ba oth, Do mi nus De us Sa ba oth, Do mi nus

A 1

De us sa ba oth, Do mi nus De us sa ba oth, Do mi nus

T 1

8

Do mi nus

B 1

Do mi nus

S 2

Do mi nus

A 2

Do mi nus

T 2

8

Do mi nus

B 2

Do mi nus

Ac.

cresc *fp* *sf*

115

Org.

27

121

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

121

S 1

De us Sa ba oth, Sa ba oth

A 1

De us sa ba oth, sa ba oth

T 1

De us sa ba oth, sa ba oth

B 1

De us sa ba oth, sa ba oth

S 2

De us Sa ba oth, Sa ba oth

A 2

De us sa ba oth, sa ba oth

T 2

De us sa ba oth, sa ba oth

B 2

De us sa ba oth, sa ba oth

Ac.

121

Org.

7#

5

3#

3#

Te Deum

28

Musical score for measures 127-132. The score includes staves for Tpl I, Tpl II, Ob. I, Ob. II, Vn. I, Vn. II, S I, A I, T I, B I, S 2, A 2, T 2, B 2, Ac., and Org. Measures 127-130 show various instruments playing sustained notes or rests. Measure 131 features a piano (Pizz.) marking for the strings. Measure 132 shows a complex organ part with multiple ledger lines.

Te Deum

29

133

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

133

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f arco

p

fp

f arco

p

fp

Solo

Ple ni sunt cae li et

[31] [31] [31] [31]

139

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

fp

fp

fp

fp

fp

fp

f

p

f

p

Ple ni sunt cae li et ter ra, cae li et ter

ple ni sunt cae li et ter ra, ple ni sunt, ple ni

ter ra, coe li et ter ra, ple ni sunt, ple ni

Ple ni sunt cae li et

Te Deum

31

145 *p* *cresc* *f*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

ra ma jes ta tis glo ri

sunt cae li et ter ra ma jes ta tis glo ri

sunt cae li et ter ra ma jes ta tis glo ri ae tu

ter ra cae li et ter ra ma jes ta tis glo ri

Ple ni sunt cae li et ter ra ma jes ta tis glo ri ae tu

Ple ni sunt cae li et ter ra ma jes ta tis, glo ri ae tu

Ple ni sunt cae li et ter ra ma jes ta tis, glo ri ae tu

Ple ni sunt cae li et ter ra ma jes ta tis, glo ri ae tu

145

151 *f*

TpI *f*

TpII *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Vn. I *f* *p*

Vn. II *f* *p*

Violón

S 1
ae, glo ri ae tu ae ma jes ta tis, — ma jes ta

A 1
ae, glo ri ae tu ae, ma jes ta tis, — ma jes ta

T 1
8 ae, glo ri ae tu ae ma jes ta

B 1
ae, glo ri ae tu ae

S 2
ae, glo ri ae tu ae

A 2
ae, glo ri ae tu ae

T 2
8 ae, glo ri ae tu ae

B 2
ae, glo ri ae tu ae

Ac.
ae, glo ri ae tu ae

Org. *ff*
3#

Te Deum

33

157

sf *sf*

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

157

sf *sf* *sf* *sf*

S 1

tis glo ri ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

A 1

sf *sf* *sf* *sf*

T 1

tis glo ri ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

B 1

sf *sf* *sf* *sf*

S 2

sf *sf* *sf* *sf*

A 2

sf *sf* *sf* *sf*

T 2

sf *sf* *sf* *sf*

B 2

sf *sf* *sf* *sf*

Tutti

Ac.

157

7 3# 6 3#

Org.

Te Deum

34

163

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

sf

ae, ma jes ta tis, ma jes ta tis glo ri

ae ma jes ta tis, ma jes ta tis glo ri

ae ma jes ta tis glo ri

ae glo ri

ae glo ri

ae glo ri

ae glo ri

ae violone glo ri

3#

Te Deum

35

169

sf *mf*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

169

S 1

ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

A 1

ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

T 1

ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

B 1

ae glo ri ae glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

S 2

ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

A 2

ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

T 2

ae, glo ri ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

B 2

ae glo ri ae glo ri ae tu ae, glo ri ae tu ae, glo ri ae tu

Ac.

169

Org.

6

Te Deum

36

175 *f*

TpI *f*

TpII *f*

Ob. I *f*

Ob. II *f*

Vn. I *f* *p* *f* *p*

Vn. II *f* *p* *f* *p*

175

S 1 ae, glo ri ae tu ae.

A 1 ae, glo ri ae tu ae.

T 1 ae, glo ri ae tu ae.

B 1 ae, glo ri ae tu ae.

S 2 ae, glo ri ae tu ae.

A 2 ae, glo ri ae tu ae.

T 2 ae, glo ri ae tu ae.

B 2 ae, glo ri ae tu ae.

Ac. *f* *p* *f* *p*

175 [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Org.

181

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

181

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

181

Org.

Te Deum

38

187

Cambiar a Mi

Cambiar a M

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

187

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

187

Org.

p

p

p

Solo

Te glo ri o sus A

Te Deum

39

193

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

193

S 1

A 1

pos to lo rum — cho rus, A pos to lo rum cho rus, te pro phe ta rum,

T 1

8

B 1

S 2

A 2

T 2

8

B 2

Ac.

193

Org.

Te Deum

40

199

En Mi

En Mi

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

199

S 1

A 1

te pro fe ta rum lau da bi lis nu me ros: Te

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

199

Org.

Te Deum

41

205

sf

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

205

S 1

A 1

mar ty rum can di da tus lau dat — e xer ci tus,

T 1

8

B 1

S 2

A 2

T 2

8

B 2

Ac.

205

Org.

Te Deum

42

211

TpI *sf*

TpII *sf*

Ob. I *fp* *sf*

Ob. II *fp* *sf*

Vn. I *p* *sf* *fp*

Vn. II *p* *sf* *fp*

211

S 1

A 1 *lau dat, lau dat e xer ci tus, lau dat, lau dat e xer ci tus, lau dat — e xer ci tus,*

T 1 ₈

B 1

S 2

A 2

T 2 ₈

B 2

Ac. *p* *sf* *p* *sf* *p*

211

Org.

Te Deum

43

217

f

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

cresc [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] *f*

cresc [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] *f*

217

S 1

A 1

lau ^{da}, lau dat e xer ci tus.

T 1

8

B 1

S 2

A 2

T 2

8

B 2

Ac.

cresc *f*

217

Org.

Te Deum

44

Te Deum

45

229

sf *sf* *sf*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

sf *sf* *sf* *sf* *p*

229

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

sf *sf* *sf* *sf*

Ac.

229

Org.

Te Deum

46

235

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

235

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

235

Org.

Te Deum

47

241

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I *p*

Vn. II *p*

241

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *p*

241

Org.

The musical score is written for a large ensemble. The top section includes staves for Trumpets I and II, Oboes I and II, Violins I and II, and Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices (first and second). The bottom section includes staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices (second set), and Organ. The key signature is D major (two sharps). The tempo is marked 'p' (piano). The score shows measures 241 to 246. The organ part is highly active, playing a complex rhythmic pattern. The vocal parts are mostly silent, with some notes in the Soprano and Alto parts in measure 241.

Te Deum

48

[illegible]

49

253

TrpI

TrpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

253

S 1

Te per or bem, per or bem ter ra rum san cta con fi

A 1

Te per or bem, per or bem ter ra rum san cta con fi

T 1

Te per or bem, per or bem ter ra rum san cta con fi

B1

Te per or bem, per or bem ter ra rum san cta con fi

S 2

Te per or bem, per or bem ter rum san cta con fi

A 2

Te per or bem, per or bem ter ra rum san cta con fi

T 2

Te per or bem, per or bem ter ra rum san cta con fi

B 2

Te per or bem, per or bem ter ra rum san cta con fi

Ac.

253

Org.

Te Deum

50

[illegible]

Te Deum

51

265

f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

265

S 1
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

A 1
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

T 1
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

B1
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

S 2
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

A 2
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

T 2
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

B 2
a, Ec cle si a, San cta con fi te tur Ec

Ac.
f *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

265

Org.

52

Te Deum

53

277

[Cambiar a Re]

TpI

TpII

[Cambiar a Re]

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

277

S 1

a,

A 1

a,

T 1

a,

B 1

a,

Pa trem im men sae, im men sae ma jes ta tis,

S 2

a,

A 2

a,

T 2

a,

B 2

a,

Ac.

277

Org.

284

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

284

S 1

A 1

T 1

B1

Pa trem im men sae, im men sae Ma ie sta tis;

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

284

Org.

Te Deum

55

290

Trompa en Re

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

290

S 1

A 1

T 1

B 1

Ve ne ran dum, ve ne ran dum tuum ve rum et u ni cum

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

290

Org.

Te Deum

56

295

f

TpI

f

TpII

f

Ob. I

f

Ob. II

f

Vn. I

f

Vn. II

p

295

S 1

A 1

T 1

B1

Fi li um, ve ne ran dum, ve ne ran dum tuum

S 2

A 2

T 2

B 2

f

p

Ac.

295

Org.

Te Deum

57

301

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

301

S 1

A 1

T 1

B 1

ve rum et u ni cum Fi li um: — San ctum quo que Pa ra cli tum Spi ri tum, Pa

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

301

Org.

Te Deum

58

307

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

307

S 1

A 1

T 1

B 1

ra cli tum Spi ri tum San ctum quo que Pa ra cli

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

307

Org.

cresc

cresc

cresc

313

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

313

S 1

A 1

T 1

B1

tum, Pa ra cli tum — Spi ri tum, San ctum quo que Pa ra cli

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

313

Org.

Te Deum

60

319

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

319

S 1

A 1

T 1

B1

tum, Pa ra cli tum Spi ri tum Pa ra cli tum, Spi ri tum Pa ra cli tum, Spi ri

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

319

Org.

Te Deum

61

325

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

Pizz.

Pizz.

325

S 1

A 1

T 1

B 1

tum.

S 2

A 2

T 2

B 2

Pizz.

Ac.

325

Org.

Te Deum

62

331

Tpl

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

331

S I

A I

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

331

Org.

Te Deum

63

337

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

337

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

337

Org.

Te Deum

64

343

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

343

S 1

A 1

T 1

B 1

8

Tu Rex glo ri ae, Rex glo ri ae, Rex glo ri ae Chri ste, tu

S 2

A 2

T 2

B 2

8

Ac.

343

Org.

Te Deum

65

349

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

349

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

349

Org.

Pa tris sem pi ter nus, sem pi ter nus — et fi li us, tu Pa tris sem pi ter nus et

Te Deum

66

355

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

355

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

355

Org.

cresc

f p

cresc

cresc

f p

cresc

Fi li us, sem pi ter nus et Fi li us sem pi ter nus et

Te Deum

67

[illegible]

Te Deum

68

[illegible]

Te Deum

69

373 *sf*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

373

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

373

Org.

non ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

non, ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

non, ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

non, ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

non ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

non, ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

non, ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

non, ho rru is ti Vir gi nis, Vir gi nis u te rum.

sf

Te Deum

70

379

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

379

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

379

Org.

Tu, de vi cto mor tis a cu le o,

Tu, de vi cto mor tis a cu le o,

Tu, de vi cto mor tis a cu le o,

Tu, de vi to mor tis a cu le o,

Tu, de vi cto mor tis a cu le o,

Tu, de vi cto mor tis a cu le o,

Tu, de vi to mor tis a cu le o,

Tu, de vi to mor tis a cu le o,

Tu, de vi to mor tis a cu le o,

Tu, de vi to mor tis a cu le o,

Te Deum

71

385 *poco f* *sf*

TpI *poco f* *sf*

TpII *poco f* *sf*

Ob. I *poco f* *sf*

Ob. II *poco f* *sf*

Vn. I *poco f* *sf*

Vn. II *poco f* *sf*

385

S 1 a pe ru is ti, a pe ru is ti cre

A 1 a pe ru is ti a pe ru is ti cre

T 1 a pe ru is ti, a pe ru is ti, cre

B 1 a pe ru is ti, a pe ru is ti cre

S 2 a pe ru is ti, a pe ru is ti cre

A 2 a pe ru is ti a pe ru is ti cre

T 2 a pe ru is ti, a pe ru is ti cre

B 2 a pe ru is ti, a pe ru is ti cre

poco f *sf*

Ac. a pe ru is ti, a pe ru is ti, cre

385

Org.

Te Deum

72

391

Tpt I

Tpt II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

391

S I

den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum.

A I

den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum.

T I

8 den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum.

B I

den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum

S 2

den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum.

A 2

den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum.

T 2

8 den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum.

B 2

den ti bus re gna cae lo rum, re gna cae lo rum, cae lo rum

Ac.

391

Org.

Te Deum

73

397

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

397

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

p

[3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Te Deum

74

403

m^ofp *m^ofp*

Trp I

m^ofp *m^ofp*

Trp II

m^ofp *m^ofp*

Ob. I

m^ofp *m^ofp*

Ob. II

m^ofp *m^ofp*

Vn. I

m^ofp *m^ofp*

Vn. II

403

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

m^ofp *m^ofp*

Ac.

403

Org.

[3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Te Deum

75

409

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

409

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f *p* *f* *p*

Tu ad dex te ram De i, ad dex te ram De i

[3] [3]

Te Deum

76

415

p

p

p

p

fp *fp* *fp* *fp*

415

S 1 Tu ad dex te ram De i, ad dex te ram De i se des, in

A 1 se des, in glo ri a Pa tris in glo ri a

T 1 se des, in glo ri a â tris, in

B 1 Tu ad dex te ram De i se des, in

S 2 Tu ad dex te ram

A 2 Tu ad dex te ram

T 2 Tu ad dex te ram

B 2 Tu ad dex te ram

f *p* *f* *p* *f* Tu ad dex te ram De i

Ac.

415

Org.

Te Deum

77

421 *cresc*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

421

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

glo ria Pa tris, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

in glo ria Pa tris, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

glo ri a Pa tris, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

glo ri a Pa tris, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

glo ria Pa tris, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

glo ria Pa tris, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

glo ria Pa tris, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

se des in glo ri a in glo ria Pa tris, in glo ria Pa

cresc *f* *sf* *sf*

Te Deum

78

427

sf

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

p

Vn. I

Vn. II

sf

427

sf

S 1

tris,

A 1

tris, Tu ad dex te ram, — Tu ad dex te ram De i se des,

T 1

tris, Tu ad dex te ram, — Tu ad dex te ram De i se des,

B1

tris, Tu ad dex te ram De i se des,

sf

S 2

tris,

A 2

tris,

T 2

tris,

B 2

tris,

Ac.

427

sf

Org.

Te Deum

79

433 *sf*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

433 *sf*

S 1

A 1

T 1

B 1

glo ri a, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa tris.

S 2

A 2

T 2

B 2

glo ri a, in glo ria Pa tris, in glo ria Pa tris.

Ac.

433 *sf*

Org.

Te Deum

80

439

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

439

S 1

A 1

T 1

B 1

Ju dex cre de ris, Ju dex cre de

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

439

Org.

Te Deum

81

[illegible]

Te Deum

82

452

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

452

S 1

A 1

T 1

B 1

Ju dex cre de ris,

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Tutti

452

Org.

458

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I *fp* *cresc* *p*

Vn. II *fp* *cresc* *p*

458

S 1

A 1

T 1

B1

Ju dex cre de ris es se ven tu rus.

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *fp* Violón

458

Org.

Te Deum

84

464

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

464

S 1

cre de ris es se ven tu rus, es se ven tu rus, ven tu rus, es

A 1

cre de ris es se ven tu rus, es se ven tu rus, ven tu rus, es

T 1

8 cre de ris es se ven tu rus, es se ven tu rus, ven tu rus, es

B1

S 2

A 2

T 2

8

B 2

Ac.

464

Org.

470 *Presto no mucho*

TpI *Presto no mucho*

TpII *Presto no mucho*

Ob. I *Presto no mucho*

Ob. II *Presto no mucho*

Vn. I *Atrasando el compás* *Presto no mucho*

Vn. II *Atrasando el compás* *Presto no mucho*

470 *Atrasando el compás* *Presto no mucho*

S 1 se ven tu rus, es se ven tu rus.

A 1 se ven tu rus, es se ven tu rus.

T 1 se ven tu rus, es se ven tu rus.

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *Atrasando el compás*

470 *Presto no mucho*

Org.

Te Deum

86

476

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

476

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

476

Org.

The musical score is written for a large ensemble. The top section includes Trumpets I and II, Oboes I and II, Violins I and II, and Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices (first and second). The bottom section includes Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices (second), and Organ. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'cresc'. The score shows measures 476 to 481. The Violin and Organ parts have complex rhythmic patterns, while the other instruments and voices are mostly silent or have simple accompaniment.

Te Deum

87

482

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

482

S 1

A 1

T 1

B 1

Ju dex cre de ris es se ven tu rus, es se ven

S 2

A 2

T 2

B 2

Ju dex cre de ris es se ven tu rus, es se ven

Ac.

482

Org.

Te Deum

88

This musical score is for a vocal and instrumental ensemble. It features a vocal quartet (Soprano 1, Alto 1, Tenor 1, Bass 1; Soprano 2, Alto 2, Tenor 2, Bass 2) and an instrumental ensemble (Trumpet I & II, Oboe I & II, Violin I & II, Viola, Cello, Double Bass, and Organ). The score is in 4/4 time and D major. The vocal parts have lyrics in Russian: "tu rus, es se ven tu rus, ven tu rus." The instrumental parts include complex rhythmic patterns and melodic lines. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 488. The organ part is also divided into two systems, with the first system starting at measure 488. The score is written for a vocal quartet and an instrumental ensemble. The vocal parts are in Russian. The instrumental parts include Trumpet I & II, Oboe I & II, Violin I & II, Viola, Cello, Double Bass, and Organ. The score is in 4/4 time and D major. The vocal parts have lyrics in Russian: "tu rus, es se ven tu rus, ven tu rus." The instrumental parts include complex rhythmic patterns and melodic lines. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 488. The organ part is also divided into two systems, with the first system starting at measure 488.

494 *Andante mdto.*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

494 *Andante mdto.*

S 1

A 1

T 1

B 1

8

Te er go, te er go quae su mus, tu is

S 2

A 2

T 2

B 2

8

Ac.

494 *Andante mdto.*

Org.

[3] [3] [3] [3]

[3] [3] [3] [3]

m^ofp

Te Deum

90

500

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

500

S 1

A 1

T 1

B 1

8

fa mu lis, tu is fa mu lis sub ve ni, quos pre ti o so san gui ne re de mis ti, re de

S 2

A 2

T 2

B 2

8

Ac.

500

Org.

Te Deum

91

506

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

506

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

506

Org.

f *p* *f* *p* *m^ofp*

f *p* *f* *p* *m^ofp*

mis ti, quos pre ti o so sanguine, quos pre ti o so sanguine re de

Te Deum

92

512

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

512

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

m^ofp

m^ofp

m^ofp

m^ofp

mis ti, re de mis ti, re de, re de mis ti, re de mis ti, re de mis ti.

518 *Allegro assai*

TpI *Allegro assai*

TpII *Allegro assai*

Ob. I

Ob. II

Vn. I *Allegro assai*

Vn. II *Allegro assai*

518

S 1 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

A 1 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

T 1 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

B 1 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

S 2 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

A 2 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

T 2 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

B 2 Ae ter na fac cum San ctis tu is in

Ac. *Allegro assai*

518

Org.

Te Deum

94

524

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

524

S 1

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

A 1

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

T 1

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

B 1

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

S 2

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

A 2

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

T 2

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

B 2

glo ria nu me ra ri, nu me ra ri, nu me ra ri.

Ac.

524

Org.

[3] [3] [3] [3]

Te Deum

96

536

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

536

S 1

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

A 1

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

T 1

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

B 1

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

S 2

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

A 2

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

T 2

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

B 2

Sal vum fac po pu lum tu um, po pu lum

Ac.

536

Org.

97

542

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

542

S 1

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

A 1

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

T 1

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

B 1

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

S 2

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

A 2

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

T 2

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

B 2

tu um, Do mi ne, et be ne dic, et be ne

Ac.

542

Org.

Te Deum

98

548

p

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

548

p

S 1

dic,

et be ne dic,

A 1

dic,

et be ne dic,

T 1

8

dic

et be ne dic,

B1

dic,

et be ne dic,

S 2

dic,

et be ne dic,

A 2

dic,

et be ne dic,

T 2

8

dic,

et be ne dic,

B 2

dic,

et be ne dic,

Ac.

p

548

Org.

Te Deum

99

554

p *cresc*

TpI

p *cresc*

TpII

p *cresc* *f*

Ob. I

p *cresc* *f*

Ob. II

cresc *f* 3 [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Vn. I

cresc *f* 3 [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Vn. II

554

f

S 1

et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

A 1

et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

T 1

8 et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

B 1

et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

S 2

et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

A 2

et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

T 2

8 et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

B 2

et be ne dic hae re di ta ti tu ae, hae re di ta ti tu

Ac.

cresc *f*

Org.

554

Te Deum

100

560

p

TpI

TpII

p

Ob. I

Ob. II

p

Vn. I

Vn. II

560

p

S 1

ae, et be ne dic, et be ne

A 1

ae, et be ne dic, et be ne

T 1

ae, et be ne dic, et be ne

B 1

ae, et be ne dic, et be ne

S 2

ae, et be ne dic, et be ne

A 2

ae, et be ne dic, et be ne

T 2

ae, et be ne dic, et be ne

B 2

ae, et be ne dic, et be ne

Ac.

560

Org.

Te Deum

101

[illegible]

Te Deum

102

[illegible]

Te Deum

103

576

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

576

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

576

Org.

Te Deum

104

583

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

583

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

cresc *f* *cresc* *f* *f*

[3] [3] [3] [3] [3] [3] [3] [3]

Te Deum

105

Te Deum

106

594

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

594

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p *Pizzic.*

p *Pizzic.*

p *Pizzic.*

Te Deum

107

Te Deum

108

607

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

607

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Et re ge e os, et re ge e os, et ex tol le il los

Te Deum

109

[illegible]

Te Deum

110

620

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

620

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

620

Org.

sin gu los di es be ne di ci mus te, be ne di ci mus

sin gu los di es be ne di ci mus te, be ne di ci mus

Te Deum

111

626

TpI *sf* *sf* *sf*

TpII *sf* *sf* *sf*

Ob. I *sf* *sf* *sf*

Ob. II *sf* *sf* *sf*

Vn. I *f* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf*

Vn. II *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf* *mf* *sf*

626

S 1 et lau da mus no men

A 1 te, be ne di ci mus te; et lau da mus no men

T 1 te, be ne di ci mus te; et lau da mus no men

B 1 et lau da mus no men

S 2 et lau da mus no men

A 2 et lau da mus no men

T 2 et lau da mus no men

B 2 et lau da mus no men

Ac. *sf* *sf* *sf* et lau da mus no men

626

Org.

Te Deum

112

632

sf

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

632

S 1

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

A 1

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

T 1

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

B1

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

S 2

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

A 2

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

T 2

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

B 2

tu um, et lau da mus no men tuum in sae cu lum, in sae cu lum, et in sae cu lum, sae cu

Ac.

632

Org.

Te Deum

113

Te Deum

114

644

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

644

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Solo

Di gna re, — Do mi ne, di e

650

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

650

S 1

A 1

is to, di e is to si ne pec ca to nos cus to

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

650

Org.

Te Deum

116

656

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

656

S 1

A 1

di re, si ne pec ca to nos cus to di re, nos cus to

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

656

Org.

Te Deum

117

662

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

662

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

662

Org.

f

p

f

p

f

p

p

f

p

di

re.

a media voz

Mi se

a media voz

Mi se

a media voz

Mi se

Mi se

Te Deum

118

668

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

668

S 1

re re nos tri, mi se re re nos tri, Do mi ne,

A 1

re re nos tri, mi se re re nos tri, Do mi ne,

T 1

re re nos tri, mi se re re nos tri, Do mi ne,

B 1

re re nos tri, mi se re re nos tri, Do mi ne,

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

668

Org.

Te Deum

119

674

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

674

S 1

A 1

T 1

B 1

mi se re re nos tri,

mi se re re nos tri,

mi se re re nos tri,

mi se re re nos tri,

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

674

Org.

Te Deum

120

This musical score is for a Mass, likely the 'Missa' by Johann Sebastian Bach, featuring a variety of vocal and instrumental parts. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'Allegro'.

The score includes the following parts:

- Vocalists:** Soprano I (S I), Alto I (A I), Tenor I (T I), Bass I (B I), Soprano II (S 2), Alto II (A 2), Tenor II (T 2), Bass II (B 2), and an Accordion (Ac.).
- Instrumentalists:** Trumpet I (Tp I), Trumpet II (Tp II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), and Organ (Org.).

The score is divided into measures, with measure numbers 680 and 681 indicated. The lyrics are in Latin, including 'mi se re re nos tri. Fi at mi se ri'.

Te Deum

121

[illegible]

Te Deum

122

692

p

TpI

TpII

p

Ob. I

Ob. II

p

Vn. I

Vn. II

692

p

S I

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

A I

p

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

T I

p

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

B I

p

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

S 2

p

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

A 2

p

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

T 2

p

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

B 2

p

quem ad mo dum spe ra vi mus, spe ra vi mus in te, quem

Ac.

p

692

Org.

Te Deum

123

This musical score is for the beginning of a Mass, starting at measure 699. The score is written for a large ensemble, including:

- Trumpets (TpI, TpII):** Both parts start with a *cresc.* (crescendo) and a *f* (forte) dynamic. They play a series of eighth notes.
- Oboes (Ob. I, Ob. II):** Both parts start with a *cresc.* and a *f* dynamic. They play a series of eighth notes.
- Violins (Vn. I, Vn. II):** Both parts start with a *cresc.* and a *f* dynamic. They play a series of eighth notes.
- Vocalists (S 1, A 1, T 1, B 1, S 2, A 2, T 2, B 2):** All vocal parts start with a *cresc.* and a *f* dynamic. They sing the Latin text: "ad mo dum spe ra vi mus in te, spe ra vi mus in te, quem ad mo dum spe".
- Acoustic Bass (Ac.):** Starts with a *cresc.* and a *f* dynamic. It plays a series of eighth notes.
- Organ (Org.):** Starts with a *cresc.* and a *f* dynamic. It plays a series of eighth notes.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Allegro". The score is for a full orchestra and a large choir.

Te Deum

124

[illegible]

Te Deum

125

712 Allegro

cresc. *f* *p* *cresc.* *p*

TpI

cresc. *f* *p* *cresc.* *p*

TpII

cresc. *f* *p* *cresc.* *p*

Ob. I

cresc. *f* *p* *cresc.* *p*

Ob. II

cresc. *fp* *cresc.* *p* *cresc.*

Vn. I

cresc. *fp* *cresc.* *p* *cresc.*

Vn. II

712 Allegro

S 1

A 1

T 1

8

In te, Do mi ne, spe

B 1

S 2

A 2

T 2

8

B 2

p *cresc.* *fp* *cresc.* *p* *cresc.*

Ac.

712 Allegro

Org.

Te Deum

126

717

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

717

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

717

Org.

fp *cresc.* *fp* *cresc.* *sf* *cresc.*

fp *cresc.* *fp* *cresc.* *sf* *cresc.*

In te Do mi ne spe

In te Do mi ne spe ra vi: non con fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae

ra vi: non con fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae

In te Do mi ne spe ra vi: non con fun dar in ae

In te Do mi ne spe

In te Do mi ne spe

fp *cresc.* *cresc.* *f* *cresc.*

Te Deum

127

723

f *Poco* *f* *cresc.* *sf*

TpI *f* *Poco* *f* *cresc.* *sf*

TpII *f* *Poco* *f* *cresc.* *sf*

Ob. I *f* *Poco* *cresc.* *f* *cresc.* *sf*

Ob. II *f* *Poco* *cresc.* *f* *cresc.* *sf*

Vn. I *f* *cresc.* *sf* *cresc.* *mf* *cresc.* *sf*

Vn. II *f* [3] [3] [3] [3] *cresc.* [3] [3] [3] [3] *f* [3] [3] [3] [3] *cresc.* [3] [3] [3] [3] *sf*

723

S 1 ra vi,

A 1 ter num, non con

T 1 ter num, non con

B1 ter num, non con fun dar in ae

S 2 In te Do mi ne spe ra vi non con fun dar in ae ter num,

A 2 ra vi: non con fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num,

T 2 ra vi: non con fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num,

B 2 In te Do mi ne spe ra vi: non con fun dar in ae ter num, non con

Ac. *cresc.* *f* *cresc.* *sf*

723

Org.

Te Deum

128

728

TpI *sf*

TpII *sf*

Ob. I *sf*

Ob. II *sf*

Vn. I *sf* *p*

Vn. II *sf* *p*

728

S 1

A 1 fun dar, in ae ter num, In te Do mi ne spe ra vi, in te

T 1 8 fun. dar in ae ter num, In te Do mi ne spe ra vi, in te

B 1 ter num, non con fun dar in ae ter num, in ae ter num,

S 2 non con fun dar in ae ter num.

A 2 non con fun dar in ae ter num.

T 2 8 non con fun dar in ae ter num.

B 2 fun dar, in ae ter num, non con fun dar, in ae ter num

Ac. *sf* *mf*

728

Org.

Te Deum

130

740

f *sf* *sf* *f* *p*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

740

S 1

non, non con fun dar in ae ter num. non, non con fun dar in ae

A 1

non, non con fun dar in ae ter num. non, non con fun dar in ae

T 1

8 non non con fun dar in ae ter num. non, non con fun dar in ae

B1

non, non con fun dar in ae ter num. non,

S 2

non, non con fun dar in ae ter num. non,

A 2

non, non con fun dar in ae ter num. non,

T 2

8 non non con fun dar in ae ter num. non,

B 2

non, non con fun dar in ae ter num. non,

Ac.

f *sf* *sf* *f*

740

Org.

Te Deum

131

746

f *p* *f* *p* *f* *f*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

746

S 1

ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fundar, non confundar in ae ternum, non con fun dar in ae

A 1

ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fundar, non confundar in ae ternum, non con fun dar in ae

T 1

8

ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fundar, non confundar in ae ternum, non con fun dar in ae

B 1

non, non, non, non con fun dar in ae

S 2

non, non, non, non con fun dar in ae

A 2

non, non, non, non con fun dar in ae

T 2

8

non, non, non, non con fun dar in ae

B 2

non, non, non, non con fun dar in ae

Ac.

746

Org.

Te Deum

132

752

Trp I

Trp II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

752

S 1

ter num, non con fun dar in ae ter num non con fun dar in ae

A 1

ter num, non con fun dar in ae ter num,

T 1

ter num, non con fun dar in ae ter num,

B 1

ter num, non con fun dar in ae ter num,

S 2

ter num, non con fun dar in ae ter num non con fun dar in ae

A 2

ter num, non con fun dar in ae ter num,

T 2

ter num, non con fun dar in ae ter num,

B 2

ter num, non con fun dar in ae ter num,

Ac.

752

Org.

p.

sotto voce

p.

Te Deum

133

757

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

757

S 1

ter num.

A 1

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

T 1

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

B 1

non con fun dar in ae ter num,, non con

S 2

ter num,

A 2

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

T 2

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

B 2

non con fun dar in ae ter num,, non con

Ac.

f *p* *p*

757

Org.

757

Te Deum

134

764

p *f* *f* *p*

TpI

p *f* *f* *p*

TpII

p *f* *f* *p*

Ob. I

p *f* *f* *p*

Ob. II

cresc. *f* *f*

Vn. I

cresc. *f* *f*

Vn. II

764

S 1
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non, non con

A 1
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non, non con

T 1
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non, non con

B 1
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non,

S 2
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non,

A 2
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non,

T 2
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non,

B 2
fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter non,

Ac.
cresc. *f* *f*

Org.

764

771

f *p* *f* *p* *f*

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

771

S 1

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar, non con fun dar in ae ternum,

A 1

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar, non con fun dar in ae ternum,

T 1

8 fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar, non con fun dar in ae ternum,

B 1

non, non, non,

S 2

non, non, non,

A 2

non, non, non,

T 2

8 non, non, non,

B 2

non, non, non,

Ac.

771

Org.

Te Deum

136

[illegible]

782

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

782

p

p

p

f *p*

f *p*

sotto voce

non con fun dar in ae ter num.

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

non con fun dar in ae ter num.,

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

sotto voce

non con fun dar in ae ter num,

f *p*

non con fun dar in ae ter num.,

782

Te Deum

138

[illegible]

794

f

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

794

S 1

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

A 1

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

T 1

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

B 1

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

S 2

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

A 2

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

T 2

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

B 2

fun dar in ae ter num, non con fun dar in ae ter num, non con fun dar

Ac.

f

Org.

794

Te Deum

140

799

TpI

TpII

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

799

S 1

in ae ter num, in ae ter num, in ae ter num.

A 1

in ae ter num. in ae ter num, in ae ter num.

T 1

8 in ae ter num, in ae ter num, in ae ter num.

B1

in ae ter num, in ae ter num, in ae ter num.

S 2

in ae ter num, in ae ter num, in ae ter num.

A 2

in ae ter num. in ae ter num, in ae ter num.

T 2

8 in ae ter num, in ae ter num, in ae ter num.

B 2

in ae ter num, in ae ter num, in ae ter num.

Ac.

799

Org.

799

***GRAN MISA* EN SOL MAYOR**

Textos**Kyrie**

Kyrie eleison

Christe eleison

Kyrie eleison

Señor, ten piedad

Cristo, ten piedad

Señor, ten piedad.

Gloria

[Gloria in excelsis Deo]

Et in terra pax hominibus

bonae voluntatis

Laudamus te

Benedicimus te

Glorificamos te.

Gratias agimus tibi

propter magnam gloriam tuam

Domine Deus, Rex caelestis

Deus pater omnipotens

Domine Fili unigenite, Jesuchriste

Domine Deus, Agnus Dei

Filius patris.

Qui tollis peccata mundi,

miserere nobis.

Qui tollis peccata mundi,

suscipe deprecationem nostram.

Qui sedes ad dexteram Patrem,

miserere nobis.

Quoniam tu solus sanctus.

Tu solus Dominus.

Tu solus Altissimus, Jesuchriste.

Cum Sancto Spiritu

in gloria Dei Patris. Amen.

[Gloria a Dios en el cielo]

Y en la tierra paz a los hombres

de buena voluntad.

Te alabamos.

Te bendecimos.

Te glorificamos

Te damos gracias

por tu inmensa gloria.

Señor Dios, Rey celestial

Dios Padre todopoderoso.

Señor, Hijo único, Jesucristo.

Señor Dios, cordero de Dios

Hijo del Padre.

Que quitas el pecado del mundo,

ten misericordia de nosotros.

Que quitas el pecado del mundo

atiende nuestras súplicas.

Que estás sentado a la derecha del Padre,

ten misericordia de nosotros.

Porque solo tú eres santo.

Solo tú Señor.

Solo tú altísimo, Jesucristo.

Con el Espíritu Santo

en la gloria de Dios Padre. Amén.

Credo

[Credo in unum Deum]

Patrem omnipotentem,

factorem caeli et terrae,

[Creo en un solo Dios]

Padre todopoderoso,

creador del cielo y la tierra,

visibilium omnium et invisibilium.
 Et in unum Dominum Jesum Christum,
 Filium Dei unigenitum.
 Et ex Patre Natum ante omnia saecula.

Deum de Deo, lumen de lumine,
 Deum verum de Deo vero.
 Genitum, non factum,
 consubstantialem Patri:
 per quem omnia facta sunt.
 Qui propter nos homines
 et propter nostram salutem
 descendit de caelis.
 Et incarnatus est
 de Spiritu Sancto ex Maria Virgine:
 Et homo factus est.
 Crucifixus etiam pro nobis:
 Sub Pontio Pilato
 passus et sepultus est.
 Et resurrexit tertia die,
 secundum Scripturas.
 Et ascendit in caelum,
 sedet ad dexteram Patris.
 Et iterum venturus est cum gloria
 judicare vivos et mortuos:
 cujus regnum non erit finis.
 Et in Spiritum Sanctum,
 Dominum, et vivificantem:
 qui ex Patre Filioque procedit.
 Qui cum Patre et Filio
 simul adoratur et conglorificatur:
 qui locutus est per Prophetas.
 Et unam sanctam catholicam
 et apostolicam Ecclesiam.
 Confiteor unum baptisma
 in remissionem peccatorum.

de todo lo visible e invisible.
 Y en un solo Señor Jesucristo,
 Hijo único de Dios.
 Nacido del Padre antes de todos los
 siglos.
 Dios de Dios, luz de luz,
 Dios verdadero de Dios verdadero.
 Engendrado, no creado,
 de la misma naturaleza que el Padre:
 por quien todo fue hecho.
 Que por nosotros los hombres
 y por nuestra salvación
 bajó del cielo.
 Y por obra del Espíritu Santo
 se encarnó de María, la Virgen:
 Y se hizo hombre.
 Y por nosotros fue crucificado:
 En tiempos de Poncio Pilato
 padeció y fue sepultado.
 Y resucitó al tercer día,
 según las Escrituras.
 Y subió al cielo,
 Y está sentado a la derecha del Padre.
 y de nuevo vendrá con gloria
 para juzgar a los vivos y muertos:
 cuyo reino no tendrá fin.
 [Creo] en el Espíritu Santo,
 Señor y dador de vida:
 que procede del Padre y el Hijo.
 Que con el Padre y el Hijo
 recibe una misma adoración y gloria:
 y que habló por los Profetas.
 Y en una iglesia santa
 católica y apostólica.
 Confieso que hay un solo bautismo
 para el perdón de los pecados.

Et exspecto resurrectionem mortuorum.
Et vitam venturi saeculi. Amen.

Y espero la resurrección de los muertos.
Y la vida del mundo futuro. Amén.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus,
Dominus Deus Sabaoth
Pleni sunt caeli et terra
gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Santo, Santo, Santo es el Señor
Dios del Universo.
Llenos están el cielo y la tierra
de tu gloria.
Hosanna en el cielo.

Agnus Dei

Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
miserere nobis.
Agnus Dei,
qui tollis peccata mundi:
dona nobis pacem

Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo:
ten misericordia de nosotros.
Cordero de Dios,
que quitas el pecado del mundo:
danos la paz.

Gran Misa

Kyrie

Larghetto

Manuel Doyagüe (1755-1842)

Score for *Gran Misa Kyrie* by Manuel Doyagüe (1755-1842), *Larghetto*.

Instrumentation:

- Trompa I en F
- Trompa II en F
- Oboe I
- Oboe II
- Violin I
- Violin II
- Soprano 1
- Alto 1
- Tenor 1
- Bajo 1
- Soprano 2
- Alto 2
- Tenor 2
- Bajo 2
- Acompañamiento
- Organ

Key: D Major (F# C# G#). Time Signature: 3/4.

Lyrics (Soprano 1):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Lyrics (Alto 1):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Lyrics (Tenor 1):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Lyrics (Bajo 1):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Lyrics (Soprano 2):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Lyrics (Alto 2):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Lyrics (Tenor 2):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Lyrics (Bajo 2):

Ky - - - ri - e-e - lei - son, Ky - - - ri - e-e - lei -

Organ:

6 6

5

Tp. I

Tp. 2

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

f

son,

Ky - ri - e - e - lei - son.

6

3

6

3

6

3

6

3

7b 6

3 3

21

Tp. I *p* *f*

Tp. 2 *p* *f*

Ob. I *p* *cresc* *f*

Ob. II *p* *cresc* *f*

Vn. I *p* *sf* *f* *p* *f*

Vn. II *p* *cresc* *f* *p* *f*

S 1 *p* *f* son, chri - - ste e - lei - son, e - le - - i

A 1 *p* *f* son, chri - - ste e - lei - son, e - le - - i

T 1 *p* *f* son, chri - - ste e - lei - son, e - le - - i

B 1 *p* *f* son, - - - ste e - lei - son, e - le - - i

S 2 *p* *f* son, chri - - ste e - lei - son, e - le - - i

A 2 *p* *f* son, chri - - ste e - lei - son, e - le - - i

T 2 *p* *f* son, chri - - ste e - lei - son, e - le - - i

B 2 *p* *f* son, - - - ste e - lei - son, e - le - - i

Ac. *p* *f*

Org. 21

6 4# 3 6 6 5 4 3# 6 6 6 6 5 4 4 3#

Gran Misa en Sol Mayor. Kyrie

153

[illegible]

30

Tp. I

Tp. 2

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f

f

f

f

p

f

p

f

Ki - - - ri - e - lei - son, e - - - lei - son, ki - ri -

son,

ki - - - ri - e - e - lei - son, ki - ri -

son,

ki - - - ri - e - e - lei - son, ki - ri -

son,

Ki - ri -

ki - ri -

ki - ri -

ki - ri -

ki - ri -

Ki - ri -

sf

6 6 6
2

Gran Misa en Sol Mayor. Kyrie

155

33

Trp. I *f p f sf p cresc*

Trp. 2 *f p f sf p cresc*

Ob. I *f p cresc sf sf p cresc*

Ob. II *f p cresc sf sf p cresc*

Vn. I *p f p cresc sf sf p cresc*

Vn. II *p f sf sf p cresc*

S 1
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

A 1
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

T 1
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

B 1
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

S 2
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

A 2
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

T 2
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

B 2
e e - lei son, ki - ri - e e - lei son, ki - ri - e, *p ky - ri -*

Ac.
p cresc f sf p cresc

Org.
6 6 6 2 6 6⁵ 4[#] 3⁹ 4[#] 6 10 6 4[#] 6 6[#] 4[#] 3⁹ *p*

[illegible]

Gran Misa
Gloria

Allegro assai

Manuel Doyagüe (1755-1842)

Score for *Gran Misa Gloria* by Manuel Doyagüe (1755-1842), *Allegro assai*.

The score is written for the following instruments and voices:

- Trompa I
- Trompa II
- Oboe II
- Oboe II
- Violin I
- Violin II
- Soprano 1
- Alto 1
- Tenor 1
- Bajo 1
- Soprano 2
- Alto 2
- Tenor 2
- Bajo 2
- Acompañamiento
- Organ

The score is in common time (C) and the key signature is one sharp (F#).

18

Trp. I *sf p*

Trp. II *sf p*

Ob. II *sf p*

Ob. II *p*

Vn. I *sf p*

Vn. II *sf p*

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *sf p*

Org. *sf p*

[illegible]

Gran Misa. Gloria

165

[illegible]

41

Tr. I

Tr. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

bo - - - nae vo - - - lun - ta - - - - tis, bo - nae vo - - - lun -

mf

mf

mf

mf

Gran Misa. Gloria

167

[illegible]

[illegible]

Gran Misa. Gloria

175

[illegible]

[illegible]

122

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

p

p

Gran Misa. Gloria

181

[illegible]

141

Trp. I *sf*

Trp. II *sf*

Ob. II *sf*

Ob. II *sf*

Vn. I *sf* *p* *sf*

Vn. II *sf* *p* *sf*

S 1
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

A 1
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

T 1
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

B 1
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

S 2
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

A 2
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

T 2
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

B 2
pro - - - pter ma - - - gnam glo - ri-am tu - - am, glo - ri-am tu - - -

Ac.
sf *sf* *p* *sf*

Org.

151

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

Solo

Do - - -

157

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

mi - ne De - us Rex cae - le - stis, Rex cae - le - - - - - stis, Rex cae - le - stis

164

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

De - - us pa - ter, De - - - us pa - ter De - - - us pa - ter om -

170

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

Cresc.

f

f

f

f

ni - po - tens, pa - - - - ter om - ni - - - po - - - tens.

Cresc.

f

176

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

f

Do - - - mi - ne fi - li u - ni - ge ni-te Je-su - chrí - ste,

189

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

fi - li u - - - ni - ge - ni - te Je - su - Chri - ste, Je - su, Je - 3 - - -

195

The musical score is written for a large ensemble, including vocalists and various instruments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 207.

Vocal Parts:

- Soprano (S 1):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.
- Alto (A 1):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.
- Tenor (T 1):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.
- Bass (B 1):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.
- Soprano (S 2):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.
- Alto (A 2):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.
- Tenor (T 2):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.
- Bass (B 2):** The vocal line begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4. The lyrics "i fi - - - li - - - us" are written below the staff.

Instrumental Parts:

- Trumpets (Tp. I, Tp. II):** Both parts begin with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4.
- Oboes (Ob. I, Ob. II):** Both parts begin with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4.
- Violins (Vn. I, Vn. II):** Both parts begin with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4.
- Organ (Org.):** The organ part begins with a whole note on G4, followed by a half note on A4, and then a whole note on B4.

The score is written for a large ensemble, including vocalists and various instruments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 207.

221

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

p

p

p

Do - mi - ne De - us, Do - mi -

Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us

Do - mi - ne

Do - mi - ne

Do - mi -

Cadta.

227

Trp. I

Cresc.

f

Trp. II

Cresc.

f

Ob. II

227

Cresc.

f

Ob. II

Cresc.

f

Vn. I

227

Cresc.

f

Vn. II

227

Cresc.

f

S 1

ne Do - mi - ne De - - - us A - gnus De - - - -

A 1

A - - - - gnus De - - - -

T 1

De - - - - us A - - - - gnus De - - - -

B 1

Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne De - us a - gnus De - - - -

S 2

De - - - - us A - - - - gnus De - - - -

A 2

- - Do - mi - ne De - - - us A - - - - gnus De - - - -

T 2

ne Do - mi - ne De - - - us A - gnus De - - - -

B 2

- - - - - Do - - - mi - ne, De - us a - gnus De - - - -

Ac.

Cresc.

f

Org.

227

Pral.

Largo

241

Trp. I *sf*

Trp. II *sf*

Ob. II *sf*

Ob. II *sf*

Vn. I *sf*

Vn. II *sf*

S 1 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

A 1 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

T 1 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

B 1 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

S 2 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

A 2 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

T 2 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

B 2 *sf*
tris, Fi - li - us Pa - - - - tris.

Ac. *sf*

Org. *sf*

262

Tr. I

Tr. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

p

32

3

3

270

Tr. I

Tr. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

tol - - - lis pec ca - - - ta mun - - - di, mi - se-re - re no - bis.

275

Tr. I

Tr. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p *f* *p*

qui tol - lis pec-ca - ta mun - di, pec - ca - - - ta

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

280

Tr. I *f*

Tr. II *f*

Ob. II

Ob. II

Vn. I *f*

Vn. II *f*

S 1

A 1 *mun - di sus - - - - - ci - pe*

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

289

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S I

A I

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

289

p *mf* *p* *f* *Cresc.*

pe de - pre ca - - - - - ti - o - nem nos - - -

p *f* *p* *Cresc.* *f*

299

Tr. I

Tr. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Qui se - - - des, qui se - des ad dex-te - ram Pa-tris mi - se -

p *f* *p* *f* *p*

6 3 3 3 3

Pral

Pral

310

Tr. I

Tr. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

p

mi - - - - - sc -

3

6

6

6

6

319

Tr. I *p*

Tr. II *p*

Ob. II

Ob. II

Vn. I *mf* *p* *mf* *p* *Cresc.* *p*

Vn. II *mf* *p* *mf* *p* *Cresc.* *p*

S I

A I *mi - se - re - re,* *mi - se - re - re* *no - bis,* *no -*

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *mf* *p* *mf* *p* *Cresc.* *p*

Org. *mf* *p* *mf* *p* *Cresc.* *p*

324

Tp. I *p* *fp* *fp*

Tp. II *p* *fp* *fp*

Ob. II

Ob. II

Vn. I *f* *p* *f* *p* *p* *mf* *p*

Vn. II *fp* *f* *p* *p*

S 1

A 1 bis, mi-se-re-re mi-se-re-re no - - - bis.

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *fp* *fp*

Org. Cadta.

330

330

330

330

mf *p*

mf *p*

p

Org.

Allegro moderato

339

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

Quo - - - ni - am tu - so - lus, tu so - lus, so - lus

354

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f

p

f

fp

p

f

fp

f

p

so - - - - - lus San - ctus, tu so - lus San - ctus,

365

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

le - - - su - Chri - ste, le - - - su Chri - - - ste.

365

418

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

De - i Pa - - - tris a - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - - - tris, a -

a - - - - men, a - men. a - men, in

men, a - men, in glo - ria De - i Pa - tris a - men, in glo - ria

glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ria De - i Pa - - - tris a - - - men,

De - i Pa - - - tris a - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - - - tris, a -

a - - - - men, a - men. a - men, in

men, a - men, in glo - ria De - i Pa - tris a - men, in glo - ria

glo - ri - a De - i Pa - tris, in glo - ria De - i Pa - - - tris a - - - men,

4 2 3#

426

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, Pa - - -

glo - ri - a a - men, in glo - ria De - i Pa - - -

De - i Pa - - - tris a - men, a - men, in glo - ria De - i Pa - - -

a - - - men, in glo - ria De - i Pa - tris a - - -

men, in glo - ri - a De - i Pa - tris, Pa - - -

glo - ri - a a - men, in glo - ria De - i Pa - - -

De - i Pa - - - tris a - men, a - men, in glo - ria De - i Pa - - -

a - - - men, in glo - ria De - i Pa - tris a - - -

64

10⁸
9 8

34

434

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

4
2

34

34

tris a - - - - - men, a - men,

tris a - - - - - men, a - men a - men, a -

tris, in glo - ria De - i Pa - tris a - - - - men, a - men,

men, in glo - ria De - i Pa - - - tris a - - - - men, a - men, a - men, a -

tris a - - - - - men, a - men,

tris a - - - - - men, a - men a - men, a -

tris, in glo - ria De - i Pa - tris a - - - - men, a - men,

men, in glo - ria De - i Pa - - - tris a - - - - men, a - men, a - men, a -

Gran Misa. Gloria

241

458

Tp. I

Tp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

men,
in glo - ria
De - i,
in glo - ria
De - i
Pa - tris a -

4#
3c

4#
3c

6

6
4#

6

6
4

465

Trp. I

Trp. II

Ob. II

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

men, a - - - - men, a - - - - men.

A 1

men, a - - - - men, a - - - - men.

T 1

men, a - - - - men, a - - - - men.

B 1

men, a - - - - men, a - - - - men.

S 2

men, a - - - - men, a - - - - men.

A 2

men, a - - - - men, a - - - - men.

T 2

men, a - - - - men, a - - - - men.

B 2

men, a - - - - men, a - - - - men.

Ac.

Org.

7

Gran Misa
Credo

Manuel Doyagüe (1755-1842)

Allegro

[illegible]

Gran Misa. Credo

245

15

Tp. I *f*

Tp. II *f*

Ob. I *p* *f*

Ob. II *p* *f*

Vn. I *f*

Vn. II *f*

S 1 et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

A 1 bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um, et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

T 1 8 bi - li - um om - ni - um et in - vi - si - bi - li - um, et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

B 1 et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

S 2 et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

A 2 et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

T 2 8 et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

B 2 et in - u - num Do - mi - num Ie - sum - Chri - stum,

Ac. *f*

Org. 15 6 6 44 2 6

Gran Misa. Credo

247

29

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

na - tum, et ex Pa - tre na - tum an - te, an - te om - nia sae - cu - la. De - um de

A 1

na - tum, et ex Pa - tre na - tum an - te, an - te om - nia sae - cu - la. De - um de

T 1

8

De - um de

B 1

De - um de

S 2

De - um de

A 2

De - um de

T 2

8

De - um de

B 2

De - um de

Ac.

De - um de

Org.

29

f

36

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

A 1

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

T 1

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

B 1

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

S 2

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

A 2

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

T 2

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

B 2

De - o, lu - - - men de lu - mi - ne, De - um ve - rum de

Ac.

Org.

47

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f

58

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

pp

p

pp

p

pp

pp

pp

Ge - ni - tum __ non

64

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

p

p

p

fa - ctum, con - sub - stan - ti - al - lem Pa - tri per quem om - ni - a

Cad.

Gran Misa. Credo

257

[illegible]

100

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S I

A I

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

100

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *fp*

mf *p* *mf* *p* *mf* *p* *fp*

ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est, fa - ctus,

8

8

6 6 6 6

106

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S I

A I

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

mf p

mf p

mf p

Pral

Principl.

fa - - - ctus est. - - - - - Cru - ci fi - xus e - ti - am pro

113

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

no - - - bis, pro no - bis sub Pon - ti - o Pi la - to, sub Pon - ti - o Pi la - to,

Cresc.

Cadta.

Cadta.

Cresc.

Principal

Cadta.

Cadta.

Cresc.

Principal

119

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f *mf* *p* *mf* *p*

pas - sus est se-pul-tus est, et se - pul - tus est, pas - sus et se -

6

125

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S I

A I

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

pul - - - tus est.

mf *p*

mf *p*

mf *p*

[illegible]

157

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

165

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

165

3

Gran Misa. Credo

271

190

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

non e - rit fi - nis, non e - rit fi - nis.

p

f

197

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

197

20/4

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

Et in Spi - ri - tum — San - ctum, Do - mi-num et vi-vi-fi - ca - ntem, vi - vi - fi - ca - ntem qui ex pa - tre Fi - li - o

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

215

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

que pro - ce - dit. Qui cum Pa - tre et Fi - li o si - mul a - do - ra - tur et

230

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

phe - - - tas, qui lo - cu - tus est per pro - phe - tas.

p

255

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

sf

f

sf

f

sf

fp

sf

fp

sf

fp

261

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f

f

f

p

f

p

f

p

f

Con - fi - te - or u - num ba - pti-sma in re-mis-si - o - nem pec - ca -

Gran Misa. Credo

281

[illegible]

This musical score is for the beginning of 'The Mass' by Johann Sebastian Bach, specifically the section starting at measure 280. The score is arranged for a full orchestra and a vocal ensemble. The instruments and voices included are:

- Trumpets (Tp. I, Tp. II):** Two parts, both in G major.
- Oboes (Ob. I, Ob. II):** Two parts, both in G major.
- Violins (Vn. I, Vn. II):** Two parts, both in G major.
- Soprano (S 1):** The first soprano part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Alto (A 1):** The first alto part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Tenor (T 1):** The first tenor part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Bass (B 1):** The first bass part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Soprano (S 2):** The second soprano part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Alto (A 2):** The second alto part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Tenor (T 2):** The second tenor part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Bass (B 2):** The second bass part, with lyrics: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."
- Ac. (Accompaniment):** The basso continuo part, providing harmonic support.
- Org. (Organ):** The organ part, providing harmonic support.

The score is written in G major and 4/4 time. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegro". The score is for measures 280 to 300. The lyrics are: "re - su - rre - cti o - nem mor - tu - o - rum."

291

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

Et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - ri sae - cu - li, et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

et vi - tam ven - tu - ri, ven - tu - - - ri

f

[illegible]

307

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

men, a - - - men, a - - - men.

A 1

men, a - - - men, a - - - men.

T 1

men, a - - - men, a - - - men.

B 1

men, a - - - men, a - - - men.

S 2

men, a - - - men, a - - - men.

A 2

men, a - - - men, a - - - men.

T 2

men, a - - - men, a - - - men.

B 2

men, a - - - men, a - - - men.

Ac.

Org.

Gran Misa
Sanctus

Larghetto

Manuel Doyagüe (1755-1842)

Trompa I
 Trompa II
 Oboe I
 Oboe II
 Violin I
 Violin II
 Soprano 1
 Alto 1
 Tenor 1
 Bajo 1
 Soprano 2
 Alto 2
 Tenor 2
 Bajo 2
 Acompañamiento
 Órgano

This musical score is for the beginning of a Mass, featuring vocal and instrumental parts. The score is written for a large ensemble, including vocalists and various instruments.

Vocal Parts:

- Soprano 1 (S 1):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Alto 1 (A 1):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Tenore 1 (T 1):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Bass 1 (B 1):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Soprano 2 (S 2):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Alto 2 (A 2):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Tenore 2 (T 2):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Bass 2 (B 2):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -
- Academy (Ac.):** Sa - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - - - a. - - -

Instrumental Parts:

- Trumpets (Tp. I, II):** Play a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Oboes (Ob. I, II):** Play a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Violins (Vn. I, II):** Play a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Viola (Vn. II):** Play a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- String Quartet (S 1, A 1, T 1, B 1):** Play a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- String Quintet (S 2, A 2, T 2, B 2):** Play a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.
- Academy (Ac.):** Play a simple melody in the right hand and a bass line in the left hand.

Key Signature: One sharp (F#).

Time Signature: 4/4.

Tempo: Adagio.

Rehearsal Markings: 12, 36, 42.

Performance Notes: The score includes various performance markings such as *p* (piano), *f* (forte), and *mf* (mezzo-forte).

19

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

23

[illegible]

30

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

san - na in ex - cel - sis, ho - san - na in ex - cel -

37

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

f

sis,

ho - - -

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Gran Misa

Agnus Dei

Andante Moderato

Manuel José Doyagüe (1755-1842)

Score for *Gran Misa: Agnus Dei* by Manuel José Doyagüe (1755-1842), *Andante Moderato*.

The score is written for the following instruments and voices:

- Trompa I
- Trompa II
- Oboe I
- Oboe II
- Violin I
- Violin II
- Soprano 1
- Alto 1
- Tenor 1
- Bajo 1
- Soprano 2
- Alto 2
- Tenor 2
- Bajo 2
- Acompañamiento
- Órgano

The score is in common time (C) and features dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *p* (piano). The organ part includes the instruction "Registro suave".

4

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f

f

f

f

f

p

f

p

f

p

A - gnus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -

Gran Misa. Agnus Dei

301

[illegible]

[illegible]

Gran Misa. Agnus Dei

303

[illegible]

18

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Solo

A - gnus De - i qui tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, pec -

22

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

f

f

f

f

f

mi - se - re - re no - bis, mi - se -

ca - ta mun - di mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

mi - se - re - re, mi - se - re - re, mi - se - re - re no - bis, mi - se -

mi - se - re - re no - bis, mi - se -

mi - se - re - re no - bis, mi - se -

mi - se - re - re no - bis, mi - se -

mi - se - re - re no - bis, mi - se -

f

6
3

4
3 6 7 3

[illegible]

Gran Misa. Agnus Dei

307

30

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

tol - lis pec - ca - ta, pec - ca - ta, pec - ca - ta mun - di, pec - ca - ta mun - di do - na

A 1

do - na

T 1

do - na

B 1

do - na

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

f p

Org.

[illegible]

37

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

37

3 4# 7 7 76

MIRABILIA: SALMO DE NONA

Texto

Mirabilia testimonia tua:
 ideo scrutata est ea anima mea.
 Declaratio sermonum tuorum
 illuminat, et intellectum parvulis
 Os meum aperui, et attraxi spiritum:
 quia mandata tua desiderabam.
 Aspice in me, et miserere mei,
 Secundum iudicium
 diligentium nomen tuum
 Gressus meos dirige
 Secundum eloquium tuum:
 et non dominetur mei onmis iniustitia.
 Redime me a calumniis hominum:
 Ut custodiam mandata tua.
 Faciem tuam illumina
 Super servum tuum:
 et doce me iustificationes tuas.
 Exitus aquarum deduxerunt oculi mei:
 quia non custodierunt Legem tuam.
 Iustus es, Domine:
 et rectum iudicium tuum.
 Mandasti iustitiam testimonia tua,
 et veritatem tuam nimis.
 Tabescere me fecit zelus meus:
 quia obliti sunt verba tua
 inimici mei.
 Ignitum eloquium tuum vehementer:
 et servus tuus dilexit illud.
 Adolescentulus sum ego et contemptus:
 iustificationes tuas non sum oblitus.
 Iustitia tua, iustitia in aeternum:
 et Lex tua veritas.
 Tribulatio et angustia invenerunt me:

 mandata tua meditatio mea est.

Maravillosos son tus testimonios:
 por esto los ha estudiado mi alma.
 La explicación de tus palabras
 ilumina y da inteligencia a los párvulos.
 Abrí mi boca y recogí el aliento:
 porque deseaba tus mandamientos.
 Mírame a mí, y apiádate de mí,
 según el juicio
 de los que aman tu nombre.
 Encamina mis pasos
 según tu palabra:
 y no me predomine iniquidad alguna.
 Redímeme de las injurias de los hombres
 para que guarde tus mandamientos.
 Haz que tu rostro ilumine
 sobre tu siervo:
 Y enséñame tus justificaciones.
 Ríos de lágrimas derramaron mis ojos:
 porque no guardaron tu Ley.
 Justo eres, Señor:
 y recto tu juicio.
 Mandaste observar tus preceptos
 que son justos y verdaderos.
 Mi celo me ha consumido:
 porque mis enemigos
 han olvidado tus palabras.
 Tu palabra es ardiente en gran manera:
 y tu siervo la ha amado.
 Soy yo pequeño y despreciable:
 no he olvidado tus justificaciones.
 Tu justicia, justicia eternamente:
 y tu ley verdad.
 Me sorprendieron la tribulación y
 angustia
 Tus mandamientos son mi meditación.

Aequitas testimonium tua in aeternum:
Intellectum da mihi, et vivam.

Equidad tus testimonios eternamente:
dame entendimiento y viviré.

Gloria Patri, et filio et Spiritui Sancto
Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum. Amen.

Gloria al Padre, hijo y Espíritu Santo.
como era al principio, ahora y siempre.
por los siglos de los siglos. Amén.

Mirabilia

Allegro

Manuel José Doyagüe (1755-1842)

Score for *Mirabilia* by Manuel José Doyagüe (1755-1842), *Allegro*.

Instrumentation:

- Trompa I en Re
- Trompa II en Re
- Oboe I
- Oboe II
- Fagot I
- Fagot II
- Violin I
- Violin II
- Soprano 1
- Alto 1
- Tenor 1
- Bajo 1
- Soprano 2
- Alto 2
- Tenor 2
- Bajo 2
- Acompañamiento
- Organ

The score is written for a full orchestra and voice ensemble. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Allegro*.

The score is divided into measures, with dynamic markings (*p* for piano, *f* for forte) indicating the volume of the music. The Organ part includes a page number 6.

19

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Acc.

Org.

f *p* *Cresc.* *f*

f *p* *Cresc.* *f*

Mirabilia

[illegible]

Mirabilia

323

49

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

49

Fg. I

49

Fg. II

49

Vn. I

p

f

Vn. II

p

f

49

S I

a - ni - ma me - a, a - ni - ma me - a.

A I

a - - - ni - ma me - - - a.

T I

8

a - - - ni - ma me - - - a.

B I

a - - - ni - ma me - - - a.

S 2

a - - - ni - ma me - - - a.

A 2

a - - - ni - ma me - - - a.

T 2

8

a - - - ni - ma me - - - a.

B 2

a - - - ni - ma me - - - a.

Ac.

p

f

49

Org.

6

42

62

[illegible]

69

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Fg. I

Fg. II

Vn. I *p*

Vn. II *p*

S 1 et in - - - tel - lec - - - tum dat par - - - vu -

A 1

T 1 et in - - - tel -

B 1

S 2 et in - - - tel - lec - - -

A 2

T 2 et in - - - tel - lec - - -

B 2

Ac. *p*

Org. *p*

79

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S I

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

A I

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

T I

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

B I

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

S 2

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

A 2

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

T 2

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

B 2

lis, dat, dat, dat par - vu - lis, dat

Ac.

fp *fp* *fp* *f*

Org.

94

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

- pe - ru-i, os me-um a - pe-ru-i, et _____ at - tra - - - - xi spi - ri tum, qui - a

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

110

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

de - si - de - ra - bam, de - si - de - ra - bam, de - si - de - ra - bam.

f

f

f

117

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Fg. I

Fg. II

Vn. I *p* *f* *p*

Vn. II *p* *f* *p*

S 1
As - pi-ce in me, as - pi - ce in__ me, et mi-se-

A 1

T 1
8 As - pi-ce in me, as - pi - ce in__ me, et mi-se-

B 1

S 2

A 2

T 2
8

B 2

Ac. *p* *f* *p*

Org.

Mirabilia

This musical score is for the 'Miserere' by Johann Sebastian Bach, specifically the section starting at measure 125. The score is arranged for a large ensemble and includes the following parts:

- Trumpets (Tp. I & II):** Both parts play a sustained note, with a forte (*f*) dynamic indicated.
- Oboes (Ob. I & II):** Both parts play a melodic line, with a forte (*f*) dynamic indicated.
- Figured Bass (Fig. I & II):** Both parts are silent, indicated by a whole rest.
- Violins (Vn. I & II):** Both parts play a melodic line, with a forte (*f*) dynamic indicated.
- Soprano (S 1):** The vocal line includes the lyrics: "re - re, mi - se - re - re - me - i, se - cun - dum iu - di - ti - um__ di - li - ten - ti - um no - men".
- Alto (A 1):** The vocal line is silent, indicated by a whole rest.
- Tenors (T 1 & 2):** Both parts play a melodic line, with a forte (*f*) dynamic indicated.
- Bass (B 1 & 2):** Both parts are silent, indicated by a whole rest.
- Acoustic (Ac.):** The part includes the lyrics: "re - re, mi - se - re - re - me - i, se - cun - dum iu - di - ti - um__ di - li - ten - ti - um no - men".
- Organ (Org.):** The part is silent, indicated by a whole rest.

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The key signature is G major, and the time signature is 4/4. The score is for a large ensemble and includes the following parts:

162

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Fg. I

Fg. II

Vn. I *p*

Vn. II *p*

S 1

A 1
et non do - mi - ne - - - tur me - i om - - - nis

T 1
8 et non do - mi ne - - - tur

B 1 et

S 2
et non do - - - mi ne - - - tur

A 2
ne - - - tur

T 2
8

B 2

Ac. *p* *p*

Org. 162

167

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Cresc.

f

f

f

f

f

p

p

non do - mi - ne - - - tur me - - - - - i

om - - - nis in ius - ti - - - - tia a,

me - i om - - - nis in ius - ti - - - - - ti - a.

non do - mi - ne - tur me - i om - nis in uis - ti - - - - - ti a.

me - - - i om - - - - nis in ius - ti - - - - - ti a

me - - - - om - - - - nis in ius - ti - - - - - ti a.

et non do - mi - ne tur me i

et non do - mi - ne - tur me - i, do-mi ne - tur me - - - - i

f

p

Cresc.

167

188

Trp. I *Cresc.* *f*

Trp. II *Cresc.* *f*

Ob. I *Cresc.* *f*

Ob. II *Cresc.* *f*

Fg. I

Fg. II

Vn. I *Cresc.* *f*

Vn. II *Cresc.* *f*

S 1 *p* *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

A 1 *p* *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

T 1 *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

B 1 *p* *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

S 2 *p* *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

A 2 *p* *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

T 2 *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

B 2 *p* *Cresc.* et non do - mi - ne - tur me - i om - nis in ius - ti - - - ti - - -

Ac. *Cresc.* *f*

Org.

6
4

3

192

Trp. I *p* *Cresc.* *f*

Trp. II *p* *Cresc.* *f*

Ob. I *p* *Cresc.* *f*

Ob. II *p* *Cresc.* *f*

Fg. I

Fg. II

Vn. I *p* *Cresc.* *f*

Vn. II *p* *Cresc.* *f*

S 1
a - - - - - *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

A 1
a, *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

T 1
a, *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

B 1
a, *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

S 2
a, *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

A 2
a, *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

T 2
a, *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

B 2
a, *p* et non do - mi - ne - tur me - i *f* om - nis in ius -

Acc. *p* *Cresc.* *f*

Org.

[illegible]

203

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

sf *sf* *p* *p*

Re - di - me me a ca -

Alegro moderato

211

Tr. I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

lum — niis ho - mi - num, a — ca - lum - niis — ho - mi num, ut cus to - di am man-da-ta tu - a, man -

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

2/8

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

da - - - - - ta tu - a, ut cus to - di am, ut cus to - di am

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

224

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

man - - - da - - - - - ta tu - - - - - a, man - da - ta

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

[illegible]

236

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

lu-mi-na su-per ser - - - - - vum tu - um, et ____ do - ce ____ me ius - ti-fi-ca-ti - o - - - -

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

236

Mirabilia

353

243

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S. I

A. I

T. I

B. I

S. 2

A. 2

T. 2

B. 2

Ac.

Org.

nes tu as, ius - ti - fi - ca - ti - o

248

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

tu - - - - - as.

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

[illegible]

[illegible]

Mirabilia

357

Andante moderato

265

Tr I

Tr. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

265

xe - runt o - cu - li me - i e - - - xi - tus a -

xe - runt o - cu - li me - i, e - xi - tus a qua - rum,

E - xi - tus a - qua - rum de - du xe - - - runt o - cu - li

270

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

qua - - - rum de - - - du - xe - - - runt o - cu - - li me - i, de - du -

e - - - xi - tus a qua - rum de - du xe - - - runt o - - - cu - li me - - - i,

me - - - - i, e - - - xi - tus a qua - rum de - du xe - - - runt,

sf

f

sf

275

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p *sf* *p* *f* *p* *pizz.*

xe - - runt o - cu - li me - i, qui - a non cus-to die-runt le - - - gem tu - am,

o - cu - li, o - cu - li me - i, qui - a non cus - to - die-runt le - gem

o - cu - li, o - cu - li me - i, qui - a non cus - to - die-runt le - gem

282

Trp. I

f *p* *f* *p* *f*

Trompas en fefaut

Trp. II

f *p* *f* *p* *f*

Ob. I

sf *sf*

Ob. II

sf *sf*

Fg. I

282

Fg. II

282

Vn. I

sf *sf* *sf*

Vn. II

sf *sf* *sf*

S 1

A 1

qui a non cus-to die-runt le - gem, le - gem, le - - - gem - le - gem - tu - am, le - gem, le - - - gem, -

T 1

tu - am, qui a non cus-to die-runt le - gem, le - gem, le - - - gem - le - gem - tu - am, le - gem, le - - - gem, -

B 1

tu - am, qui a non cus-to die-runt le - gem, le - - - - le-gem tu - am, le - - - -

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

arco *sf* *sf* *sf*

Org.

282

Mirabilia

361

296

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S I

A I

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

p

p

p

lus - - - tus es, Do - mi - ne, Do - mi - ne,

lus tus es,

305

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Do - mi-ne, ius - tus es, Do - mi - ne, et re - - - ctum, et

ius - tus es, Do - mi - ne, ius - tus est Do - mi - ne, et re

Do - mi - ne, ius - tus es, Do - mi - ne, et re - - - ctum

[illegible]

Mirabilia

365

[illegible]

[illegible]

337

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

337

am, tu - am - ni - - - mis.

am, tu - am - ni - - - mis.

am, tu - am, ni - - - mis.

3

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S I

A I

T I

B I

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Mirabilia

369

This musical score is for the song "The Rose Tree" and includes the following parts:

- Trp. I** (Trumpet I): Melodic line with a key signature of one flat and a common time signature.
- Trp. II** (Trumpet II): Melodic line, often playing in unison with Trp. I.
- Ob. I** (Oboe I): Melodic line, often playing in unison with Trp. I.
- Ob. II** (Oboe II): Melodic line, often playing in unison with Trp. I.
- Fg. I** (Fagott I) and **Fg. II** (Fagott II): Bassoon parts, mostly playing sustained notes or rests.
- Vn. I** (Violin I) and **Vn. II** (Violin II): Violin parts, with Vn. II often playing a rhythmic accompaniment.
- S 1** (Soprano 1), **A 1** (Alto 1), **T 1** (Tenor 1), **B 1** (Bass 1), **S 2** (Soprano 2), **A 2** (Alto 2), **T 2** (Tenor 2), and **B 2** (Bass 2): Vocal parts, mostly playing sustained notes or rests.
- Ac.** (Accompaniment): Piano accompaniment, featuring a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.
- Org.** (Organ): Organ part, mostly playing sustained notes or rests.

The score is written for a full orchestra and a vocal ensemble, with a key signature of one flat and a common time signature. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a rehearsal mark "352" at the beginning of the first system.

360

Tp I

Tp. II

Trompas en do

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

bes - ce - re me, ta - bes - ce - re me fe - - - - cit ze - lus, fe - cit ze - lus,

367

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Flg. I

Flg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

ze _____ lus me us, qui a o bli ti sunt ver ba tu a

f *p* *f* *p* *f*

375

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Fg. I

Fg. II

Vn. I *p*

Vn. II *p*

S 1

A 1

T 1

B 1

i - - ni - mi - ci - me - - - i, qui - a o - bli - - ti sunt ver - ba

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

[illegible]

391

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

fp

Cresc.

fp

Cresc.

fp

Cresc.

me - - - i, i - ni mi ci me - i, i - - - ni - - -

Mirabilia

375

398

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

398

Fg. I

398

Fg. II

398

Vn. I

Vn. II

398

S 1

A 1

T 1

8

B 1

mi - - - ci, i - ni - mi - ci me - - - - i. I.

S 2

A 2

T 2

8

B 2

Ac.

398

Org.

4/4

Trp. I *p*

Trp. II *p*

Ob. I *p*

Ob. II *p*

Fg. I

Fg. II

Vn. I *p*

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

gni tum e - lo - qui - um, e - lo - qui - um tuum vehe men ter, et ser - vus tuus, et

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac. *p*

Org.

Mirabilia

377

[illegible]

417

Trp. I

Trp. II

Ob. I

p

Ob. II

p

Fg. I

Fg. II

Vn. I

p

Vn. II

p

S 1

A 1

T 1

B 1

A - do - le - scen - tu - lus sum e - go, et con - tem - ptus, et con - tem - ptus; ius - ti -

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

Mirabilia

379

This musical score is for the beginning of a Mass, featuring various instruments and vocalists. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and voices. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into measures, with some measures containing rests and others containing notes. The instruments and vocalists are listed on the left side of the score, and their parts are written on staves. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *sf* (sforzando). The lyrics for the vocal parts are written below the staves.

Instrumental Parts:

- Woodwinds:** Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Bassoon I (Fg. I), Bassoon II (Fg. II).
- Brass:** Trumpet I (Tp. I), Trumpet II (Tp. II), Trombone I (Tb. I), Trombone II (Tb. II), Trombone III (Tb. III), Euphonium (Euph.), Tuba (Tub.).
- Strings:** Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Va.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (Cb.).
- Percussion:** Snare Drum (Tm.), Cymbals (Cym.), Tom-toms (Tm.), Triangle (Tri.), Gong (Gong).

Vocal Parts:

- Soprano (S 1):** The first soprano part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Alto (A 1):** The first alto part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Tenor (T 1):** The first tenor part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Bass (B 1):** The first bass part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Second Soprano (S 2):** The second soprano part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Second Alto (A 2):** The second alto part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Second Tenor (T 2):** The second tenor part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Second Bass (B 2):** The second bass part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Accompaniment (Ac.):** The accompaniment part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.
- Organ (Org.):** The organ part, which begins with a rest and then enters with a melodic line.

Lyrics:

fi - ca - tio - nes tu - - - as non sum, non sum o - bli - tus, non, non,

[illegible]

[illegible]

450

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

non, non sum, non sum o - bli - - - tus, non sum o - bli - - - tus, non sum o - bli

fp *f* *p* *f* *f* *p* *f*

458

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

458

Fg. I

458

Fg. II

458

Vn. I

Vn. II

458

S I

A I

Ius ti - ti - a tu - a, ius - ti - tia in e - ter - num, ius - tia e -

T I

8

Ius ti - ti - a tu - a, ius - tia e - ter - num, ius - tia e -

B I

tus.

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

458

Org.

[illegible]

474

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fig. I

Fig. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

la - ti - o et an - gus - ti - a in ve - ne - runt me; man da - ta tu - a, man - da - ta tu - a

et an - gus - ti - a in ve - ne - runt me; man da - ta tu - a, man - da - ta tu - a

f p *f p* *fp*

f p *f p* *fp*

f p *f p* *fp*

f p *f p* *fp*

fp *fp* *fp* *fp*

[illegible]

Larghetto

490

Tp. I

Tp. II

Trompas en sol

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

tes - ti - mo-nia tu - a in - ae - ter-num; in - tel - le - ctum da - mi - hi, da - mi - hi et - vi-vam, in - tel - le - ctum da -

tes - ti - mo-nia tu - a in - ae - ter-num; in - tel - le - ctum da - mi - hi, da - mi - hi et - vi-vam, in - tel - le - ctum da -

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

p *f* *p* *f* *p*

fp *fp*

499

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fig. I

Fig. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

mi - hi da mi - - hi, et vi - vam, in - tel - le - ctum da mi - hi, da

mi - hi da mi - - hi, et vi - vam, in - tel - le - ctum da mi - hi, da

fp *p* *f* *p* *fp* *p* *f* *p* *fp*

[illegible]

[illegible]

Mirabilia

This musical score is for a Mass, likely the Gloria, given the lyrics "et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - -". The score is written for a large ensemble, including woodwinds, strings, and voices.

Instrumentation:

- Woodwinds:** Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Oboe I (Ob. I), Oboe II (Ob. II), Bassoon I (Fg. I), Bassoon II (Fg. II).
- Strings:** Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), Double Bass (Cb.).
- Vocalists:** Soprano (S 1), Alto (A 1), Tenor (T 1), Bass (B 1), Soprano (S 2), Alto (A 2), Tenor (T 2), Bass (B 2), and a Chorus (Ac.).
- Keyboard:** Organ (Org.).

Lyrics:

et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum. A - - -

The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked "Allegro". The score is divided into measures, with the first measure of each system starting with a measure number (e.g., 533, 534, 535, 536, 537, 538).

[illegible]

Mirabilia

Allegro de dos tiempos

546

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Fg. I

Fg. II

Vn. I

Vn. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Ac.

Org.

se - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - - - sae - cu - lo - rum. A -

- - - men, a - - - - men, sae - cu - lo - rum. A -

rum. A - men, sae - cu - lo - - - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A -

rum. A - men, sae - cu - lo - - - rum. A - men, sae - cu - lo - rum. A -

se - cu - lo - rum. A - men, sae - cu - lo - - - sae - cu - lo - rum. A -

se - cu - lo - rum. A - men sae - cu - lo - rum - sae - cu - lo - rum. A -

sae - cu - lo - rum a - men sae - cu - sae - cu - lo - rum. A -

sae - cu - lo - rum a - men, a - - - - sae - cu - lo - rum. A -

f

Mirabilia

395

562

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

562

Fg. I

562

Fg. II

562

Vn. I

Vn. II

562

S I

rum. A - - - men, a mem, a

A I

rum. A - - - men, a mem, a

T I

rum. A - - - men, a mem, a

B I

rum. A - - - men, a mem, a

S 2

rum. A - - - men, a mem, a

A 2

rum. A - - - men, a mem, a

T 2

rum. A - - - men, a mem, a

B 2

rum. A - - - men, a mem, a

Ac.

Org.

Mirabilia

397

[illegible]

***PARCE MIHI:* LECCIÓN 1ª DEL OFICIO DE
DIFUNTOS**

Texto

Parce mihi, Domine, nihil enim sunt dies mei. Quid est homo, quia magnificas eum, aut quid apponis erga eum cor tuum. Visitas eum diluculo, et subito probas illum. Usquequo non parcis mihi nec dimittis me, ut glutiam salivam meam. Peccavi quid faciam tibi o custos hominum. Quare posuiste me contrarium tibi, et factus sum mihi metipsi gravis. Cur non tollis peccatum meum et quare non auferis iniquitatem meam. Ecce nunc in puvere dormiam et si mane me quaesieris, non subsistam. Job 7,16-21.

Traducción

Déjame, Señor, que mi vida es un soplo. ¿Qué es el hombre para que tanto lo aprecies, para que fijas en él tu atención, para que lo examines cada mañana y a cada momento lo estés espiando? ¿Cuándo apartarás de mí tu mirada, siquiera lo que tardo en tragar la saliva? ¿Qué daño te hice, si pequé, guardián atento del hombre? ¿Por qué me has convertido en blanco tuyo y soy para ti una carga?, ¿por qué no toleras mi pecado ni pasas por encima de mi falta? Ya muy pronto yaceré en el polvo, ya no existiré cuando me busques.

Parce mihi

Lección primera de difuntos

Manuel Doyagüe (1755-1842)

Larghetto no mucho

Flauta I

Flauta II

Fagot I

Fagot II

Trompa I en Mi b

Trompa II en Mi b

Soprano 1

Alto 1

Tenor 1

Bajo 1

Soprano 2

Alto 2

Tenor 2

Bajo 2

Violin I

Violin II

Acompañamiento

8

Fl. I

8

Fl. II

Fg. I

Fg. II

8

Tp. I

Tp. II

8

S 1

Par - ce mi - hi Do - mi - ne, par - ce mi - hi Do - mi - ne, Do - mi - ne,

A 1

T 1

8

B 1

S 2

A 2

T 2

8

B 2

8

Vn. I

p

Vn. II

p

Ac.

p

Detailed description: This is a page of a musical score for a piece titled 'Parce mihi'. The page number is 404. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and vocalists. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The vocal parts (S 1, A 1, T 1, B 1, S 2, A 2, T 2, B 2) are shown with lyrics. The instrumental parts include Flutes I and II, Oboes I and II, Trumpets I and II, Trombones I and II, Violins I and II, and a Cello/Double Bass part. The woodwind parts (Flutes, Oboes, Trumpets, Trombones) are mostly marked with a whole rest, indicating they are silent for most of this section. The string parts (Violins and Cello/Double Bass) have more activity, with the Cello/Double Bass part starting with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter in the first measure with the lyrics 'Par - ce mi - hi Do - mi - ne, par - ce mi - hi Do - mi - ne, Do - mi - ne,'. The score is presented on a single page with a clean, professional layout.

17

Fl. I

Fl. II

Fg. I

Fg. II

17

Tp. I

Tp. II

17

S 1

par - - - ce mi - - - hi, par - - - ce

A 1

Par - - - ce mi - - - hi Do - - - mi - ne, par - - - ce

T 1

8

Par - - - ce mi - - - hi Do - - - mi - ne, par - - - ce

B 1

Par - - - ce mi - - - hi Do - - - mi - ne, par - - - ce

S 2

Par - - - ce mi - - - hi, par - - - ce

A 2

Par - - - ce mi - - - hi, par - - - ce

T 2

8

Par - - - ce mi - - - hi, par - - - ce

B 2

Par - - - ce, par - - - ce

17

Vn. I

f

Vn. II

p

Ac.

27

Fl. I

Fl. II

Fg. I

Fg. II

27

Tp. I

Tp. II

27

S 1

e - - nim sunt di - - es me - - - - i

A 1

e - - nim sunt di - - es me - - - - i

T 1

8 e - - nim sunt di - - es me - - - - i

B 1

e - - nim sunt di - - es me - - - - i

S 2

e - - nim sunt di - - es me - - - - i

A 2

e - - nim sunt di - - es me - - - - i

T 2

8 e - - nim sunt di - - es me - - - - i

B 2

e - - nim sunt di - - es me - - - - i

27

Vn. I

Vn. II

Ac.

2 4 6

6 3

7 5 6 4

p

p

This musical score is for a section of a Mass, likely the Gloria, featuring a variety of vocal and instrumental parts. The score is written in G major and 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#).

Vocal Parts:

- Fl. I & II (Flutes):** Both parts play a sustained note (G4) with a forte (*f*) dynamic.
- Fg. I & II (Fagotti):** Both parts play a sustained note (G3) with a forte (*f*) dynamic.
- Tp. I & II (Trumpets):** Both parts play a sustained note (G4) with a forte (*f*) dynamic.
- S 1 (Soprano):** Sings the text: "Quid, quid, quid est ho - mo, quid est ho - mo, qui a ma - gni - fi - cas".
- A 1 (Alto):** Sings the text: "Quid, Quid,".
- T 1 (Tenor):** Sings the text: "Quid, Quid,".
- B 1 (Bass):** Sings the text: "Quid, Quid,".
- S 2 (Soprano):** Sings the text: "Quid, quid,".
- A 2 (Alto):** Sings the text: "Quid, quid,".
- T 2 (Tenor):** Sings the text: "Quid, quid,".
- B 2 (Bass):** Sings the text: "Quid, quid,".

Instrumental Parts:

- Vn. I & II (Violins):** Both parts play a sustained note (G4) with a forte (*f*) dynamic.
- Ac. (Cello/Double Bass):** Plays a sustained note (G3) with a forte (*f*) dynamic.

The score includes a variety of musical notation, including notes, rests, and dynamics. The vocal parts are written in a standard vocal staff, while the instrumental parts are written in a standard instrumental staff. The lyrics are written below the vocal staves.

Parce mihi

409

42

Fl. I

Fl. II

Og. I

Og. II

42

Tr. I

Tr. II

42

S 1

e - um, ma - gni - fi - cas e - um aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

A 1

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

T 1

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

B 1

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

S 2

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

A 2

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

T 2

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

B 2

aut quid ap - po - nis er - ga e - um cor -

42

Vn. I

Vn. II

Ac.

6 3

6 3

6 4 5 3

p *f* *p* *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

p *f* *p* *f*

6 6^b 3

53

Fl. I

Fl. II

Fg. I

Fg. II

53

Tp. I

Tp. II

53

S 1

pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

A 1

pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

T 1

8 pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

B 1

pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

S 2

pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

A 2

pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

T 2

8 pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

B 2

pro bas il - lum, pro bas, pro - - bas il - - -

53

Vn. I

Vn. II

Ac.

58

Fl. I

Fl. II

Fg. I

Fg. II

58

Tp. I

Tp. II

58

S 1

lum. Us - que - quo, us - que - quo non par - cis mi - hi

A 1

lum.

T 1

8 lum.

B 1

lum.

S 2

lum.

A 2

lum.

T 2

8 lum.

B 2

lum.

58

Vn. I

Vn. II

Ac.

p

p

p

65

Fl. I *f* *fp*

Fl. II *f*

Fg. I *f* *fp* *fp* *fp*

Fg. II *f* *fp* *fp* *fp*

Tp. I *f* *sf* *sf*

Tp. II *f* *sf* *sf*

S 1
nec di - mit - tus me, ut glu - ti - am sa - li - vam me - am.

A 1

T 1
8

B 1

S 2

A 2

T 2
8

B 2

Vn. I *f* *p* *f* *p* *p* *fp* *tr*

Vn. II *f* *fp* *fp* *fp*

Ac. *f* *p* *f* *p* *f* *p* *fp* 6 5 6 3

[illegible]

[illegible]

98

Fl. I *mf p* *mf p*

Fl. II *mf p* *mf p*

Fg. I *mf p* *mf p*

Fg. II *mf p* *mf p*

Trp. I *mf p* *mf p*

Trp. II *mf p* *mf p*

S 1

A 1

T 1
8 ti - bi, con - tra - ri - um ti-bi et fa - ctus sum mi - hi me ti - psi, me - ti - psi gra-vis.

B 1

S 2

A 2

T 2
8

B 2

Vn. I *mf p* *mf p*

Vn. II

Ac. *mf p* *mf p*

6 6 6 7⁷ 5 4 3⁴

106

Fl. I

Fl. II

Fg. I

Fg. II

106

Tp. I

Tp. II

106

S 1

Cur non tol - lis pec - ca - tum, pec-ca-tum me - um et

A 1

Cur non tol - lis pec - ca - tum, pec-ca-tum me-um et

T 1

8

Cur non tol - lis pec - ca - tum, pec-ca-tum me-um et

B 1

Cur non tol - lis pec - ca - tum, pec-ca-tum me-um et

S 2

A 2

T 2

8

B 2

106

Vn. I

pizz.

Vn. II

pizz.

pizz.

Ac.

121

Fl. I

Fl. II

Fg. I

Fg. II

Tp. I

Tp. II

S 1

A 1

T 1

B 1

S 2

A 2

T 2

B 2

Vn. I

Vn. II

Ac.

nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

8 nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

8 nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

nunc in pul - ve - re dor - - - - - mi am, et si

6 3

5 6

5 3

6 5 3 3

3 4

3

p *f*

p *sf*

p *f*

129

Fl. I

p *f* *p* *f* *p*

Fl. II

p *f* *p* *f* *p*

Fg. I

p *f* *p* *f* *p*

Fg. II

p *f* *p* *f* *p*

Tp. I

Tp. II

S 1

ma - ne me quae - si - e - ris non, non, non, non sub - sis - - -

A 1

ma - ne me quae - si - e - ris non, non, non, non sub - sis - - -

T 1

8 ma - ne me quae - si - e - ris non, non, non, non sub - sis - - -

B 1

ma - ne me quae - si - e - ris non, non, non, non sub - sis - - -

S 2

ma - ne me quae - si - e - ris non, sis - - -

A 2

ma - ne me quae - si - e - ris non, non, non, non sub - sis - - -

T 2

8 ma - ne me quae - si - e - ris non, non, non, non sub - sis - - -

B 2

ma - ne me quae - si - e - ris non, non, non, non sub - sis - - -

Vn. I

p *f* *p* *f*

Vn. II

p *sf* *p* *sf*

Ac.

p *f*

2 4 4 5 7
4 6 6 6 3 3 $\frac{1}{2}$
6 6 6

2 4 6

137

Fl. I

Fl. II

Fg. I

Fg. II

137

Tp. I

Tp. II

137

S 1

tam.

A 1

tam.

T 1

8

tam.

B 1

tam.

S 2

tam.

A 2

tam.

T 2

8

tam.

B 2

tam.

137

Vn. I

Vn. II

Ac.

***LA GRACIA Y LA DULZURA: CUATRO AL
SANTÍSIMO***

Texto**Estribillo**

La gracia y la dulzura
llegad a recibir,
de aquel manjar laudable
que sacro y deleitable
la vida da sin fin.
¡Oh! Qué blanco y hermoso
¡oh! Qué dulce y sabroso
¡oh! Qué vida tan feliz
pues siendo alimento
de este manjar sagrado
con Dios me llega a unir.

Coplas

El que a comerle llegare
asegurará vivir
una vida sempiterna
gozando del bien sin fin.

Es para el mortal socorro
en la militante lid
comunica fortaleza
y aliento sabe infundir.

La Gracia y la Dulzura

Allegro no mucho

Manuel Doyagüe (1755-1842)

Trompa en F I

Trompa en F II

Oboe I

Oboe II

Violin I

Violin II

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Acompañamiento

Organ

sf

sf

sf

Pral.

8

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

f

13

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

La gra - cia-y la dul - zu - ra

La gra - cia-y la dul - zu - ra

La gra - cia-y la dul - zu - ra

La gra - cia-y la dul - zu - ra

La gra - cia-y la dul - zu - ra

19

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

lle - - - gad a re - ci - bir, lle - gad, lle - gad, lle -

lle - - - gad a re - ci - bir, lle - gad, lle - gad, lle -

lle - - - gad a re - ci - bir, lle - gad, lle - gad, lle -

lle - - - gad a re - ci - bir, lle - gad, lle - gad, lle -

25

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

gad a re - - - ci - bir de-a - quel man - jar lau -

gad a re - - - ci - bir

gad a re - - - ci - bir de-a - quel man - jar lau -

gad a re - - - ci - bir

29

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

29

8

- da - ble, que sa-cro-y de-lei - ta - ble la

de-a - quel man-jar lau - da - ble, que sa-cro-y de-lei - ta - ble

- da - ble, que sa-cro-y de-lei - ta - ble la

de-a - quel man-jar lau - da - ble, que sa-cro-y de-lei - ta - ble

33

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

vi - da, la vi - - - da da — sin fin.

la vi - da, la vi - da da — sin fin.

vi - da, la vi - - - da da — sin fin.

la vi - da, la vi - da da — sin fin.

38

Tp. I

Tp. II

Dúo

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

Oh qué blan-co y her-mo-so, oh qué blan-co-y her-mo-so, oh qué

Oh qué blan-co y her-mo-so, oh qué blan-co-y her-mo-so, oh qué

p

44

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

dul - ce y sa - bro - so, oh qué vi - da tan fe - liz, oh _____ qué vi - da tan _____ fe -

dul - ce y sa - bro - so, oh qué vi - da tan _____ fe - liz, oh _____ qué vi - da tan _____ fe -

p *sf* *p*

(Señ

50

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

liz, oh _____ qué vi - da tan _____ fe - liz.

Pues _____

8

liz, oh _____ qué vi - da tan _____ fe - liz.

sf *p* *f*

56

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

Pues sien - do-a - li - men - to de-es - te man jar sa -

sien - do-a - li - men - to de-es - te man - jar sa -

8 Pues sien - do-a - li - men - to de-es - te man -

Pues sien - do-a - li - men - to de-es - te manjar sa - gra - do

61

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

gra - do con Dios me lle - - - -

gra - do con Dios me lle - - - -

8 jar sa - gra - do con Dios me lle - - - -

con Dios, con Dios me lle - - - -

Respuesta
(señal coplas)

65

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

ga-a u - nir. La gra - cia-y

ga-a u - nir. La gra - cia-y

ga-a u - nir. La gra - cia-y

ga-a u - nir. La gra - cia-y

8

71

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

la dul - zu - ra lle - - - gad a re - ci - bir, lle -

la dul - zu - ra lle - - - gad a re - ci - bir, lle -

la dul - zu - ra lle - - - gad a re - ci - bir, lle -

la dul - zu - ra lle - - - gad a re - ci - bir, lle -

77

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

gad, lle - gad, lle - - - gad a re - - - ci -

81

Trp. I

Trp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

bir de-a - quel man-jar lau - da - ble, que sa cro-y de-lei-

bir de-a - quel man-jar lau - da - ble, que sa - cro-y de - lei - ta - ble

bir de-a - quel man-jar lau - da - ble, que sa - cro-y de - lei - ta - ble

bir de-a - quel man-jar lau - da - ble, que sa cro-y de-lei-

86

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

8

ta - ble la vi - da da _____ sin fin, *p* la vi - da,

la vi - - - da da _____ sin fin, *p* la vi - da,

la vi - - - da da _____ sin fin, *p* la vi - da,

- ta - ble la _____ vi - da da _____ sin fin, *p* la vi - da,

Cadta. *p*

[illegible]

Coplas*Andante moderato*

99

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

da sin fin.

da sin fin.

da sin fin.

da sin fin.

106

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

p

p

El que-a co-mer le lle-ga-re a-se - gu-ra-rá vi - vir u-na

El que-a co-mer le lle-ga-re a-se - gu-ra-rá vi - vir u-na

p

Cadta.

113

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

sf *p* *sf* *p* *sf* *p*

vi - da sem - pi - ter - na, u - na vi - da sem - pi - ter - na go - zan - do del bien sin

118

Tp. I

Tp. II

Ob. I

Ob. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Org.

Las voces cuentan estos dos compases
y después a la señal

fin.

fin.

8

MISTERIOSA DEIDAD: VILLANCICO AL
SANTÍSIMO

Texto**Estribillo**

Misteriosa deidad,
asombroso poder,
si a los hombres
en solo un bocado
te das a comer.

Quién duda que tienes
amar y saber
porque con tu industria
opuestos extremos
llegaste a vencer.

Coplas**1ª**

Si el hombre separarte intenta
ausencia cruel
asombroso poder
con tu amor y tu ciencia dispones
quedarte con él.

2ª

En el pan sacramento nos dejas
y en vino también
asombroso poder
donde el hombre la gracia recobre
que perdió al comer.

3ª

No se contentó tu amor
con morir y padecer
asombroso poder
dejándonos un bocado
que es más dulce que la miel.

Misteriosa Deidad

Allegro

Manuel Doyagüe (1755-1842)

Trompa en Mib I

Trompa en Mib II

Violin I

Violin II

Soprano

Alto

Tenor

Bajo

Acompañamiento

Musical score for 'Misteriosa Deidad' by Manuel Doyagüe (1755-1842). The score is in 3/4 time, key of B-flat major, and tempo of Allegro. It features parts for Trompa en Mib I, Trompa en Mib II, Violin I, Violin II, Soprano, Alto, Tenor, Bajo, and Acompañamiento. The Violin I part includes dynamic markings like *tr* and *tr* with wavy lines. The Soprano, Alto, and Bajo parts have rests. The Acompañamiento part has a rhythmic pattern in the first and third measures.

4

Trp. I

Trp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

Detailed description: This is a musical score for a 4-measure system. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The parts are arranged vertically. Trp. I and Trp. II both play a half note B-flat in the first measure, followed by a quarter rest in the second measure, and whole rests in the third and fourth measures. Vn. I plays a half note A, followed by a sixteenth-note triplet (G, F, E) in the first measure, a half note D in the second measure, and a half note C in the third measure, with a sixteenth-note triplet (B, A, G) in the fourth measure. Vn. II plays a continuous sixteenth-note triplet pattern (G, F, E) in the first measure, followed by a half note D in the second measure, and a half note C in the third measure, with a sixteenth-note triplet (B, A, G) in the fourth measure. S, A, and T all have whole rests in all four measures. B has a whole rest in all four measures. Ac. plays a half note B-flat in the first measure, followed by a quarter rest in the second measure, a half note A in the third measure, and a half note G in the fourth measure.

Misteriosa Deidad

455

[illegible]

12

12

12

8

12

8

16

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

p

Mis - te - rio - sa

Mis - te - rio - - - sa Dei -

Mis - te - rio - sa

Mis - te - rio - sa

Mis - te - rio - sa

[illegible]

25

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S
a - som - bro - so po - der, mis - te -

A
po - - - der, po - der, mis - te -

T
8 po - - - der, der, mis - te -

B
bro - so po - der, po - der, mis - te -

Ac.

[illegible]

34

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

der, a - som - bro - so po - der,

der, a - som - bro - so po - der, si-a los

der, a - som - bro - so po - der,

der, a - som - bro - so po - der,

der, a - som - bro - so po - der,

38

38

38

8

si-a los hom - bres en

hom - - - - bres en so - - - -

si-a los hom - - - - bres en

si-a los hom - bres

38

38

38

8

si-a los hom - bres en

hom - - - - bres en so - - - -

si-a los hom - - - - bres en

si-a los hom - bres

41

41

42

43

44

[illegible]

47

47

47

47

8

47

47

47

47

8

[illegible]

[illegible]

59

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

mar y sa - ber, y — sa - ber, —

por - - -

mar y sa - ber, y — sa - ber, —

por -

f

63

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

por - - - - - que con tu in -

que con tu vis - ta o -

por - - - - - que con tu

que con tu vis - ta o -

Ac.

[illegible]

Misteriosa Deidad

471

[illegible]

69

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

tre - - - mos lle - gas te

tos ex tre-mos lle gas te

tre - - - mos lle gas te

pues tos ex tre-mos lle gas te

This musical score page contains measures 69 through 72. The instruments are arranged vertically from top to bottom: Trumpet I (Tp. I), Trumpet II (Tp. II), Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Acoustic Guitar (Ac.). Measures 69 and 70 show the vocalists singing "tre - - - mos" while the instrumentalists provide accompaniment. Measures 71 and 72 show the vocalists singing "lle - gas te". The music is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The vocal parts have lyrics underneath them, and the instrumental parts are clearly notated with notes and rests.

[illegible]

76 Respuesta

Instrumental Parts:

- Tp. I:** Bass clef, half note G2, half note G2, half note G2, quarter note G2, quarter rest, quarter rest.
- Tp. II:** Bass clef, half note G2, half note G2, half note G2, quarter note G2, quarter rest, quarter rest.
- Vn. I:** Treble clef, quarter note G4, eighth note A4, eighth note Bb4, eighth note C5, eighth note Bb4, eighth note A4, eighth note G4, quarter rest.
- Vn. II:** Treble clef, quarter note G4, eighth note A4, eighth note Bb4, eighth note C5, eighth note Bb4, eighth note A4, eighth note G4, quarter rest.
- S:** Treble clef, half note G4, half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter rest.
- A:** Treble clef, half note G4, half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter rest.
- T:** Treble clef, half note G4, half note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter rest.
- B:** Bass clef, half note G2, half note G2, quarter note A2, quarter note Bb2, quarter note C3, quarter rest.
- Ac.:** Bass clef, half note G2, half note G2, quarter note A2, quarter note Bb2, quarter note C3, quarter rest.

Vocal Parts and Lyrics:

- S:** Mis - te - rio - sa dei - dad, (Cresc.)
- A:** Mis - te - rio - sa dei - dad, (Cresc.)
- T:** Mis - te - rio - sa dei - dad, (Cresc.)
- B:** Mis - te - rio - sa dei - dad, (Cresc.)

Dynamics:

- Measures 1-2:** *p*
- Measure 3:** *Cresc.*
- Measure 4:** *f*

Misteriosa Deidad

475

80

Tp. I
p *Cresc.* *f*

Tp. II
p *Cresc.* *f*

Vn. I
p *Cresc.* *f*

Vn. II
p *Cresc.* *f*

S
80
p *Cresc.*
a - - som - - bro so po - der,

A
p *Cresc.*
a - - som - - bro so po - der,

T
8
p *Cresc.*
a - - som - - bro so po - der,

B
p *Cresc.*
a - - som - - bro so po - der,

Ac.
p *Cresc.* *f*

[illegible]

Misteriosa Deidad

477

[illegible]

92

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

a co - mer, te das

co - - - mer, te das

a co - mer, te das

co - - - mer, te — das

8

96

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

a co - mer, te

A

a co - mer, te

T

8 a co - mer, te

B

a co - mer, te

Ac.

99

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

das a co - mer.

das a co - mer.

das a co - mer.

das a co - mer,

das a co - mer.

Misteriosa Deidad
Coplas

481

102 *Andantino*

102

102

102

8

102

102

102

102

8

106

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

108

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

108

108

p

p

Si el hom - bre se - pa - rar - te in ten -

114

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

el, — a - som bro - so po - der, a - som bro - so po -

a - som bro - so po - der, a - bro - so —

a - som bro - so po - der, a - som bro - so po -

a - bro - so po - der, a - som bro - so po -

f

f

tr

8

117

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S
der,
con tu a - mor y tu cien - cia dis-po - nes, dis-

A
der,
con tu a-mor y tu cien - cia dis-po - nes, dis-

T
8
der,
con tu a - mor y tu cien - cia dis-po - nes, dis-

B
der,
con tu a-mor y tu cien - cia dis-po - nes, dis-

Ac.

120

Tp. I

Tp. II

Vn. I

Vn. II

S

A

T

B

Ac.

f

po - nes que - dar - te con él,

po - nes que - dar - te con él,

po - nes que - dar - te con él,

po - nes que - dar - te con él,

po - nes que - dar - te con él,

po - nes que - dar - te con él,

[illegible]

Misteriosa Deidad

489

A la respuesta

[illegible]